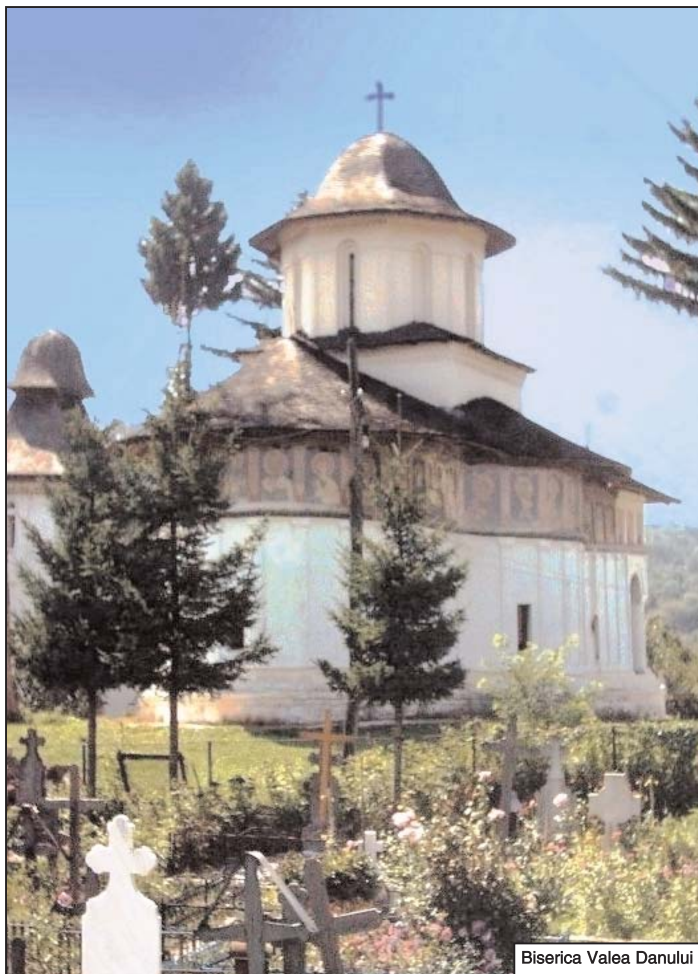


Curtea de la Argeș

Revistă de cultură

Anul IV ■ Nr. 3 (28) ■ Martie 2013



Biserica Valea Danului

Din sumar:

Revista apare cu sprijinul Primăriei Municipiului Curtea de Argeș și al Asociației Culturale „Curtea de Argeș".

Mărțișor

Gheorghe PĂUN



Scriitorul cel mult promovat a încercat într-o carte întreagă să răspundă la întrebarea pe care, cu asupra de încredere în sine, a riscat să și-o pună în titlu: De ce iubim femeile?... Ca și când ar avea cineva idee... A ajuns cartea un *best-seller,* era normal să fie așa, pentru că, indiferent câte răspunsuri vom avea la îndemână, tot mai e loc de unul în plus, mereu și mereu, dar, la încă o carte de răspunsuri, a mia și mai mult, întrebarea a rămas ca la început. Și așa va dăinui, câtă vreme iernile își vor mai trece zăpada în șnurul alb-sângeriu al mărțișorului (simbol yin-yang *sui-generis,* amintindu-mi, prin răsucire, și de turlele Mănăstirii Anei lui Manole, însângerate și ele, spune legenda, măcar pe dinăuntru).

Aceasta, pe de o parte, pentru că întrebarea este formulată de bărbați, pentru ei înșiși, iar bărbații sunt pricepuți în a rezolva toate problemele, oricât de grele, cu excepția celor care nu așteaptă răspuns în vorbe (eventual formule...), ci în ceea ce este dincolo de vorbe, înainte de ele. Pe de altă parte, pentru că „obiectul" întrebării, *femeile* adică, plural care dizolvă nume și chipuri, nu există decât pentru diversionistele mișcări feministe, în juru-ne aflăm doar femei cu nume și chip.

Fecioara Maria în icoane pictate, Mama în icoane ale gândului. Prima – mijlocind intrarea într-un rai promis, a doua – lăsând în fiecare ungher al nostru urmele unui rai pierdut. Gândul nu și-l amintește, dar căldura din fiecare celulă ne vine din căldura dintâi – poate și de-aceea (se spune că) moartea este o trecere spre lumină, o re-naștere, una în oglindă față de cea care ne-a aruncat în lumea văzută, una spre o lume a căldurii care revine în fiecare celulă a noastră, până-n veac, alături de sporita lumină. Moartea ca naștere, *dincolo* ca o nouă Mamă, eternă de data asta, regăsind acolo Mama dintâi, sfințita.



Între timp, *între cele două timpuri,* preocupați fiind fără scăpare să cucerim Femeia (scriu dinspre și pentru bărbați, se-nțelege). Căci neîntregi suntem fără ea. Mai tot ce fac bărbații (dar, de regulă, nu recunosc asta – sau nu știu...), o fac pentru a atrage o privire, pentru a provoca o vorbă, un zâmbet, pentru a-și adjudeca o mângâiere – poate mai multe, poate și altele. De la grădiniță la bunicii nepoților de grădiniță, la fel. De la vânătorul siberian la dansatorul andaluz, la fel. De la constructorul de grădini suspendate la poetul ce gângurește, naiv și avântat, cu ochii pe foaia albă și mintea la alcovul trandafiriu – care alcov nici nu trebuie să existe, și-l creează din vorbe și dorințe. De la Adam, cu a lui coastă însuflețită, la toți falnicii împărați ai lumii și toți umilii soldați ai împăraților lumii. (A curs destul sânge și pentru aur și credință, numai că aurul însoțea mai totdeauna credința și, la capăt, în primul rând pentru cercei și brățări și diademe era folosit aurul – suficient motiv pentru a fi căutat cu sabia în mână.)

Iar la sfârșitul zilei a șasea a venit binecuvântarea: „Creșteți și înmulțiți-vă și umpleți pământul și supuneți-l!" Patru porunci în cinci cuvinte!... Pe care Bărbatul și Femeia chiar le-au împlinit, ajungând să *umple* Pământul (spre complicarea vieții lor, încercând să-l *supună* și în alt fel decât sugera porunca), dar continuând cu frenezie *creșterea-înmulțirea*, prilej de neîntreruptă întrecere. Între bărbați, căci, dintotdeauna mai inspirate, Evele n-au formulat niciodată explicit întrebarea „de ce iubim bărbații?", ca și când ar avea răspunsuri atât de simple că nici nu mai merită rostită întrebarea... În vremea asta, transformând mereu Femeia în Mamă, prin nuntire și prin minune, apropiind-o astfel de icoană.

Fecioara Maria apare în icoane ca mamă – ar trebui să fie de ajuns pentru a ne închina femeilor-mame.

Cântarea cântărilor nu are sfârșit – ar trebui să fie de ajuns pentru a cânta femeile...

Și, priviți în jur, ele ne aduc primăvara, mărțișorul fiindu-le dedicat, ritual de răsucire a sângelui în șnurul alb-roșu repetat an de an și mereu uimindu-ne, mereu bucurându-ne – de ajuns pentru a iubi femeile...

Domnul Eminescu scris-a

Toate-s vechi și nouă toate...

De când a-nceput însă acest rău cumplit să bântuie țara? Germenele e fără îndoială în timpul fanarioților. Un Domn fanariot venea c-o pătură de slujbași culeși de pe ulițele Țarigradului, altul cu altă pătură, încât totdeauna se aflau în țară câte două trei serii de oameni gata de-a servi statul, sau mai bine pe sine, pururea de trei patru ori pe atâția pe câte funcții existau în genere. Sub domniile naționale vechi nu era așa. Boierii mari și mici ai lui Alexandru cel Bun îi găsim aceiași în documente în curs de treizeci de ani, apoi îi regăsim sub fiii săi, Ștefan și Ilie, precum și cu mult mai târziu, până sub Ștefan cel Mare.

Boierii lui Ștefan cel Mare sunt aceiași sub Bogdan, sub Ștefan cel Tânăr până la Petru Rareș. Cincizeci, șaizeci de ani de-a rândul întâlnim aceleași nume în documente, nume care mai târziu deveniră clasice, meritând prin puținătatea și lustrul lor să ia în fața lui Dumnezeu și a lumii răspunderea pentru soarta țării. Această mână de oameni a și fost aceea sub auspiciile căreia s-au întins Țările pân-în Nistru, pân-în Varna, dincolo de ținutul Vidinului, în Făgăraș și Amlaș, în Pocuția și Podolia, la Bistrița ardeleană, și tot acelei mâne de oameni datorăm existența de acum a Țărilor.

Răul inaugurat sub fanarioți devine însă și mai acut sub Regulament, căci, deși această legiuire a adus în multe privinți bine, în această una privință ea a prefăcut vechiul stat oligarhic cu servicii gratuite în stat birocratic cu servicii plătite cu bani. La funcțiile statului începu a se grămădi democrația română în începuturile ei, căci acestea dădeau toate drepturile în schimbul adâncelor 40 de semne ale alfabetului cirilic.

(*Timpul,* 28 mai 1880)

Macedoromânii, cum se numesc în mod greșit de către cărturarii noștri, tracoromânii, cum ar trebui să se numească în adevăr spre deosebire de dacoromâni – o deosebire îndealtmintrelea foarte mică, accentuată numai în fonologie și lipsind cu totul din conformațiunea fizică și din originea amânduror ramurilor – tracoromânii, deci, au fost în Evul Mediu un popor foarte numeros, răspândit asupra întregii Peninsule Balcanice. Dar lipsa de cultură, căderea repede a regatului româno-bulgar, predominațiunea unui cler bizantin formalist care prefăcuse biserica nu în școală de bune-năravuri și de convingeri morale, ci într-o școală de amăgire a lui Dumnezeu și a conștiinței proprii prin formalități fetișiste, toate acestea au contribuit de-a amâna deșteptarea lor națională până în zilele noastre.

(*Timpul,* 1 iunie 1880)

Perspectiva unui câștig lesnicios a atras o mulțime de lume tânără în acele săli ale vechilor universități în care se stabileau distingerile subțiri între paragraf și paragraf, ba chiar între cuvânt și cuvânt, advocații fără de pricini se înmulțiră peste măsură, deci se vede că începură a căuta pricinile cu lumânarea, începură, după cum au dovedit mai multe cazuri, a se ocupa cu tranzacțiuni de-a dreptul maloneste; sărăcia, sarcina familiilor, grijile vieții făcură ca o parte a clasei căreia-i e încredințată tocmai apărarea justiției să alunece pe căi contrare justiției. Prin mulțimea concurenților pe acest teren, câștigul, departe de-a mai fi lesnicios, devine greu și începu să alunece pe căi ilicite.

Nu trebuie a se uita că în genere activitatea aceasta de vecinic comentator al unor texte pozitive deprinde inteligența cu sofisme. A apăra azi un lucru pe care mâine îl vei combate – în alt caz, se-nțelege – a apăra o cauză nedreaptă simțind bine că este nedreaptă, a-și răzima adesea dreptatea pe mancuri de formă, nu pe instinctul înnăscut al justiției, iată poate în majoritatea cazurilor clina periculoasă în care se mișcă inteligența individului în această carieră. Dar dacă acest pericol e în chiar ocupațiunea aceasta, cu cât se mărește el când se combină cu nevoia, căci nevoia e sofistul cel mai mare de pe pământ. La alte profesiuni, excesele nevoii peste marginile legilor sunt oprite prin teama unei puteri nedefinite bine, prin teama de urmările unor legi necunoscute în amănunțimile lor, prin frica de pedepse. Deodată însă cu cunoștința legilor penale, advocatul are cunoștința deplină, caz cu caz, a tuturor pericolelor ce l-ar amenința din partea justiției în caz de abatere. Astfel el are putința de-a le călca, ocolindu-le, păzind formele și nu cuprinsul legilor, căci justiția formală este ceea ce se caută în tribunale. Deci neputința de-a se hrăni în mod onest conduce la acte incorecte moralicește care, făcute însă cu paza formală a legilor, scapă de mâna justiției omenești.

(*Timpul,* 27 iunie 1880)



Cultura clasică are calitatea determinantă de-a *crește,* ea este în esență educativă, și iată ceea ce-au lipsit școalelor noastre pân-acuma și le va lipsi încă mult timp înainte. A învăța vocabule latine pe dinafară fără a fi pătruns de acel adânc spirit de adevăr, de pregnanță și de frumusețe a anticității clasice, a învăța regule gramati-cale fără a fi pătruns acea simetrie intelectuală a cugetării antice este o muncă zadarnică, e literă fără înțeles. Fixat odată pentru totdeauna, nemaiputându-se schimba, căci aparține unor timpi demult încheiați, spiritul anticității e regulatorul statornic al inteligenței și al caracterului și izvorul simțului istoric. (...)

Precum gimnastica dezvoltă toate puterile musculare și dă corpului o atitudine de putere și tinerețe, tot astfel pururea tânăra și senina anticitate dă o atitudine analogă spiritului și caracterului omenesc. Dar, pentru ca această gimnastică morală să se resimtă în caracterul și în spiritul public, trebuie ca să existe clase întregi de oameni care s-o exercite imediat, și anume clasele acelea care nu sunt avizate la muncă materială. Atunci gimnastica aceasta se va resimți, vrând-nevrând, și asupra celorlalte clase pozitive.

Dar avut-am noi oare licee?

Cine nu știe că, pentru a fi profesor de liceu, după incalificabila noastră lege a instrucției, nu se cerea decât absolvirea liceului însuși și depunerea unui concurs ca vai de capul lui. Oare latineasca și greceasca sunt de vină că o generație întreagă de ignoranți – exceptăm profesorii cu studii academice – umplu catedrele liceale și gimnaziale, predându-și neștiința lor drept știință, că niște somnoroși fără vocațiune se pun pe carte până ce pot trece vrun concurs și după aceea leagă cartea de gard, nu mai citesc absolut nimic și dictează numai an cu an același caiet vechi și unsuros unor urechi noi? Latineasca și greceasca sunt de vină dacă postulanți de rând, ce nu știu citi și scrie, ocupă funcții în organismul instrucției publice? Latineasca e de vină dacă un reteveist cu patru clase primare (...) e șef al diviziei instrucției în România?

La acestea nu e de vină senina anticitate, ci dezvoltarea demagogică a societății noastre. (...) Și oare nu vedem această tendință nefericită la aceia chiar care au urmat cursuri de științe exacte? Medicii români... caută funcții, cei ieșiți din școale de arte, de meserii, de tehnică, toți, toți aleargă după funcțiuni salariate de stat, de comune, de județe!

(*Timpul*, 28 iunie 1880)

Precizare: Pe pagina 1 a numărului din luna februarie a fost repetată imaginea din luna ianuarie (Biserica Mănăstirii Aninoasa), iar *Sonetul și numărul de aur* (Mihail Diaconescu, pp. 17,18) este partea a doua a articolului a cărui primă parte a apărut în numărul din luna ianuarie. Mea culpa. (Gh. Păun)

Redactor-șef: Gheorghe Păun

Redacție: Daniel Gligore, Maria Mona Vâlceanu, Constantin Voiculescu

CURTEA DE LA ARGEȘ

Revistă lunară de cultură

Apare sub egida Trustului de Presă „Argeș Expres” (B-dul Basarabilor 35A, tel./fax: 0248-722368) și a Centrului de Cultură și Arte „George Topîrceanu” (B-dul Basarabilor 59, tel./fax: 0248-728342) din Curtea de Argeș

Corectură: Cristian Bobi și Radu Gîrjoabă

Tehnoredactare: Elena Baicu

ISSN: 2068-9489

E-mail: curteadelaarges@gmail.com

Website: www.curteadelaarges.ro

Abonamente se pot face la sediul redacției – Trustul de Presă „Argeș Expres” (25 lei/6 luni și 50 lei/12 luni); banii trebuie trimiși în contul SC Argeș Expres Press S.R.L., deschis la Raiffeisen Bank Curtea de Argeș, IBAN: RO83 RZBR 0000 0600 0373 5533, sau în contul deschis la Trezoreria Curtea de Argeș, IBAN: RO46 TREZ 0485 169X XX00 0379.

Tiparul: SC TIPARG SA, Pitești.

Revista poate fi sponsorizată prin intermediul Asociației Culturale Curtea de Argeș, CIF 29520540, cont Volksbank, IBAN RO82 VBBU 2587 AG15 1679 2701.



Homo sapiens



Bampirismul românesc

Horia BĂDESCU

Că românul e băutor măreţ e de la sine înţeles, nu mai încape nicio îndoială sau tocmeală. Lunga tradiţie a acestei plăcute îndeletniciri, consemnată de mari istorici din vechime (a se vedea Herodot şi Strabon), e mai mult decât prezentă în mentalul colectiv al provinciilor române şi bogat ilustrată de zicerile şi scrierile barzilor autohtoni, anonimi au ba. De la „vinul ghiurghiuliu" băut cu entuziasm „toamna pe târziu" până la deplângerea/plângerea dimensiunii uiegii şi păharului pe care „când îl pui la gură, nu-i!", de la frusteţea folclorică la plângerile măreţului Dabija Vodă ori rafinamentele lui Păstorel, fenomenul, clişeul, iconul ori ce-o mai fi fiind el, bahic bântuie mintea şi inima românului. Ca să nu mai vorbim de pungă. Vinaţuri, pălinci, rachiuri şi răchie, vişinate, afinate, cocazate şi câte alte blagoslovite bucurii alcoolice se înghesuie în uiegele şi paharele supte până la fund pe meleagurile noastre.

S-ar zice că această neostoită sete ancestrală nu se opreşte nici atunci când e vorba de sângele omului, nu al Domnului, dacă ar fi să ne luăm după proiecţia unei asemenea „virtuţi", atribuite nouă, în spaţiul satului planetar prin mitul draculian. Numai că, în spaţiul autohton, mitul în cauză nu numai că „nu se există", dar acolo unde contaminează mentalul societăţii române moderne e de tot râsul. Aşa se şi face că prezenţa lui, câtă o fi, nu poate fi separată de imaginea ridicolă şi de exprimarea de mahala pe care i-a şi ne-a făcut-o cadou conu' Iancu. „Bampirul" român n-are tradiţia sangvinară a vampirului. Spectralii moroi ori strigoi sau hieraticul Zburător n-au nimic de-a face cu îndrăcitul băutor de sânge Dracula, cu care, dintr-o târzie răzbunare a defecţiunii celtice, irlandezul Bram Stoker ne-a înrudit. Bampirul autohton e un moft, o invenţie cultural-retorică decăzută din drepturi la nivelul mahalalei, acolo unde se consumă percepţia socială a „cumplitului" viciu.

Bampirul român nu e o realitate la nivel spiritual sau biologic, ci social. Bampirul român e ciocoiul vechi sau nou, pripăşitul pe fotoliile călduţe ale administraţiei, bălăcit prin puţintică instrucţie şi, deci, semidoct, dar nu mai puţin feroce în suptul acelei abstracţiuni numită sângele poporului, deloc abstractă în beneficiile actului. Dar, ca plăcutul supliciu să fie perceput ca atare de către victimă, adică aducător de fericire acesteia, el trebuie să rămână în registrul în care i-a fost anunţată naşterea: başcălia, umorul de periferie, de unde vin toţi aceşti negustori, apropitari ori găşcari ai contemporaneităţii. Vampirismul românesc nu există sau, dacă există, e un moft, cum ziceam. Fiindcă, nu-i aşa?, e o glumă să crezi că cineva vrea să sugă sângele poporului! Şi, la urma urmei, e *super OK* să mori râzând cu gura până la urechi, privind cum ţi se scurge şi ultima picătură.





Criza culturală, morală şi axiologică
Fundamente filosofice

Alexandru MĂRCHIDAN

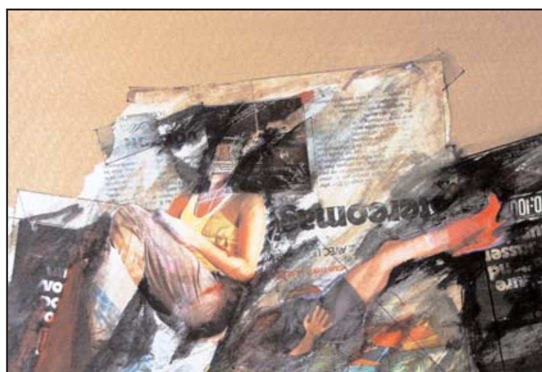
Confuzia a două perspective divergente

În *Criza umanităţii europene şi filosofia,* Edmund Husserl susţine că principala cauză a crizei europene constă în pervertirea raţionalismului (elementul care, dezvoltat în Grecia antică sub forma filosofiei şi a ramurilor sale, ştiinţele, dă unitate Europei, diferenţiind-o de oricare alt spaţiu cultural) în naturalism şi obiectivism. Deşi în lucrarea amintită Husserl se referă la spaţiul european, ideile sale sunt valabile peste tot acolo unde a ajuns idealul european de civilizaţie şi raţionalitate.

Gânditorul german afirmă că ceea ce numim lume înconjurătoare reprezintă o configuraţie în noi şi în viaţa noastră istorică; rezultă că nu există temei pentru o altă explicaţie a acestei lumi în afara celei pur spirituale. Natura nu poate fi străină spiritului care o încarcă de semnificaţii, sensuri, şi nu se poate edifica ştiinţa spiritului pe ştiinţa naturii, făcând-o pe prima o „ştiinţă exactă", ci invers. Orice tip de ştiinţă desemnează o activitate umană care ţine de sfera a ceea ce trebuie explicat; de aici deducem că ar fi absurd să se încerce explicarea evenimentelor istorice în mod naturalist-ştiinţific, deci pe baza legilor naturii, când ele însele – ca produse ale conştiinţei – aparţin problemei de rezolvat.

Fenomenologia dezvoltată de Husserl contrazice imaginea galileană despre lume, imagine ce a adus revoluţia din ştiinţele naturii şi a rămas valabilă pentru oamenii de ştiinţă până în prezent (vezi [2], pp. 78-80). Galilei distinge între lumea „obiectivă" şi cea „subiectivă". Prima este lumea fizică, având întindere spaţio-temporală şi care poate fi descrisă cu ajutorul matematicii. Lumea subiectivă este cea care ne apare nouă în viaţa cotidiană, adică o lume de obiecte colorate, perceptibile, care emit sunete şi au un anume gust. Conform imaginii lui Galilei, toate calităţile enumerate ţin doar de felul în care oamenii au experienţa acestei lumi, nu de lumea în sine.

Husserl consideră că imaginea modernă despre lume, realizată prin intermediul ştiinţelor naturii, reprezintă un mit. Lumea a cărei experienţă o avem în fiecare zi este o lume empirică, având culoare, formă, sunet, miros, gust. Indiferent cât de mult am schimba-o în imaginaţie, ea îşi păstrează aceste calităţi. Putem înţelege cum s-a ajuns la apariţia imaginii despre lumea obiectivă dacă reconstruim modul în care Galilei aborda această chestiune. Dezvoltarea unor instrumente de măsurare tot mai precise a dus la apariţia ideii unei suprafeţe complet plane, a unui cerc perfect, a unei linii drepte. Însă aceste obiecte nu fac parte din mediul nostru



perceptibil, ci definesc un domeniu obiectual specific – de cazuri limită, ideal-tipice, accesibile numai unei gândiri pur geometrice, matematice. ([1], p. 34: „Ceea ce caracterizează spiritul modern este formalizarea logico-matematică – chiar cea care constituia speranţa din *Cercetările logice* – şi matematizarea cunoaşterii naturale: *mathesis universalis* a lui Leibniz şi noua metodologie a lui Galilei. Pe această bază se dezvoltă obiectivismul: descoperind lumea ca matematică aplicată, Galilei a ascuns-o ca operă a conştiinţei.")

Dincolo de faptul că Galilei asuma în mod naiv geometria ca dată, el consideră că lumea geometrică este cea autentică, obiectivă, pe când lumea cunoscută prin măsurătorile cotidiene este doar o apropiere de cealaltă. Progresul ştiinţific este astfel legat de stabilirea unui standard al lumii autentice (adică are loc o „obiectivare", un transfer nepermis de legi esenţiale de la o regiune ontologică la alta; Husserl critică toate formele de obiectivism pentru această greşeală ce duce la confuzii şi poate avea consecinţe practice grave prin tratarea inadecvată a obiectelor unui domeniu): cu cât măsurătorile efectuate sunt mai precise, cu atât rezultatele obţinute sunt mai „obiective", mai apropiate de adevăr. În funcţie de standardul acceptat, poate fi realizată şi o ierarhizare a calităţilor lumii: întrucât culorile, sunetele şi mirosurile pot fi supuse măsurătorilor exacte într-o măsură limitată, ele sunt mai puţin „obiective" decât întinderea temporală şi spaţială. Prin urmare, numai realitatea extinsă în timp şi spaţiu este obiectivă, culorile, sunetele şi mirosurile fiind ceva subiectiv.

Conform abordării fenomenologice husserliene a ontologiilor regionale, această perspectivă nu poate fi susţinută. Lumea pur geometrică, spaţio-temporală, nu trebuie privită mai mult decât ceea ce este, adică un caz limită, cu un domeniu obiectual *constituit* – pentru că actele prin care obiectele geometrice pot fi cunoscute în modul cel mai *direct* presupun o serie de acte legate de o lume perceptibilă de culori, forme, sunete, mirosuri. Lumea aceasta „subiectivă" este numită de părintele fenomenologiei *lumea vieţii* şi are o structură eidetică specifică. Ea poate fi considerată o condiţie transcendentală, din moment ce reprezintă condiţia necesară a oricărei experienţe. Eul transcendental conferă coeziune fluxului de conştiinţă, este un „pol" de identitate – nu un „lucru" aşa cum sunt cele care apar ca obiecte înaintea conştiinţei – după care se orientează toate actele.

→



Nicio cunoaştere nu ar fi posibilă fără acest pol de identitate care să împiedice dizolvarea fluxului experienţei în acte de conştiinţă separate. Eul empiric diferă de eul transcendental prin faptul că existenţa primului este presupusă în mod naiv (în atitudinea naturală) atunci când ne raportăm la noi înşine, considerându-ne obiecte printre alte obiecte în lume. În schimb, la eul transcendental se ajunge după reducţia transcendentală şi el dezvăluie coeziunea fluxului de acte ale conştiinţei, unitatea fenomenelor pure.

Apariţia filosofiei, în care sunt incluse laolaltă toate ştiinţele, reprezintă *fenomenul originar* ce caracterizează din punct de vedere spiritual Europa şi care instituie o formă *normativă* situată la infinit. Din aceasta rezultă o nouă modalitate de socializare, un tip nou de comunitate stabilă; viaţa ei spirituală socializată „prin cultul ideilor, crearea ideilor şi *normare ideală* poartă în sine orizontul viitor al *infinităţii*" ([3], p. 31). Cu acest mod de a vedea lumea apare o *nouă istoricitate,* se intră într-o *nouă temporalitate.* De acum, ştiinţa desemnează ideea unei infinităţi de teme, iar în orice moment se află realizată o parte *limitată.* (De aici rezultă că dacă rezultatele ştiinţei la un moment dat şi ale experţilor nu reprezintă totul în domeniul respectiv, cu atât mai puţin ele pot fi luate drept principii ale modurilor de raportare, ale atitudinilor etc.)

Apare o nouă atitudine, *reflexivitatea,* continua încercare de autodepăşire. Husserl face distincţia între „viaţa naturală" (trăire în mod naiv în lume, viaţă conştientă într-o modalitate determinată, dar nu şi tematic) şi „viaţa de veghe" (o repoziţionare care face din unele aspecte din orizontul vieţii o temă), sau între „atitudine practică" şi „atitudine teoretică". Ia naştere o practică a *criticii generale* a oricărei configuraţii, a oricărui scop, a valorilor, critică ce încearcă să facă din omenire una capabilă de o *responsabilitate de sine absolută* pe baza unei înţelegeri teoretice absolute. Această schimbare afectează şi normele tradiţionale: ale dreptului, frumosului, ale finalităţii, ale valorilor dominante ale persoanei, valorile religioase etc.

Însă, începând chiar cu perioada modernă, subiectivul (lumea înconjurătoare intuitivă) şi subiectul activ însuşi au devenit teme minore sau au fost tratate necorespunzător, deşi subiectul premerge în mod necesar ştiinţei prin faptul că vrea să obţină adevărul. Prin obiectivismul naturalist-ştiinţific, psihologia nu poate avea ca temă eul, în sensul obiectivării şi al tratării inductive a trăirii valorizatoare, a scopurilor, valorilor, normelor. Obiectivismul nu reiese din fapte, ci este presupus, premerge „normelor obiective", pentru că acestea sunt deja vizate ca adevăruri şi nu ca iluzii ([3], pp. 62-63).

Sunt astfel respinse fundamentările psihologice ale normelor, mai ales ale normelor privind adevărul în sine, concept care primeşte semnificaţie numai în subiectivitatea transcendentală. Rezultă că naturalismul psihologiei o face pe aceasta nefuncţională, o depărtează în loc să o apropie de esenţa proprie a spiritului. Deşi psihologia, afirmă Husserl, a ajuns la reguli empirice valabile practic, totuşi ea reprezintă o psihologie reală (o „ştiinţă a sufletului") tot atât de puţin pe cât o statistică morală reprezintă o ştiinţă a moralei.

Deci nu raţionalismul decăzut în naturalism absurd şi obiectivism poate aborda problema spiritului, ci reflecţia ca autoînţelegere universală a spiritului în favoarea unei ştiinţe universale responsabile. În aceasta îşi găsesc locul toate problemele imaginabile referitoare la fiinţă, normă, existenţă. Filosoful german afirmă că această criză a existenţei umane europene are doar două căi de ieşire: fie declinul Europei în înstrăinare faţă de propriul său sens raţional de viaţă, căderea în „barbarie şi duşmănie faţă de spirit", fie renaşterea Europei din spiritul filosofiei printr-un „eroism al raţiunii", care va depăşi definitiv formele superficiale de raţionalism.

Critica premiselor gândirii materialiste contemporane

Husserl încearcă să stabilească punctul de plecare al filosofiei într-o cunoaştere la care să poată adera toţi oamenii raţionali. În *Filosofia ca ştiinţă riguroasă* (1910-1911), el atrage atenţia asupra faptului că în filosofie nu există un teren ferm şi astfel orice punct de plecare pare la fel de bun ca oricare altul. De aceea, este nevoie de o *metodă* şi de un nou început.

Husserl caută exigenţele ridicate de o filosofie autonomă, eliberată de prejudecăţi. Acest lucru îl încercaseră şi alţi gânditori ai secolului XIX – dintre care cei mai importanţi sunt Mill, Spencer, Wundt, Mach –, însă programul lor seamănă doar aparent cu cel husserlian. Astfel, dacă pentru naturalişti ideea unei filosofii ştiinţifice presupune o raportare cât mai mare la ştiinţele empirice, Husserl consideră că trebuie să fie luat totul de la început, fără a recurge la ştiinţele speciale sau la alte presupoziţii teoretice. Dacă pentru naturalişti filosofia este o anexă a ştiinţelor particulare, pentru Husserl aceasta trebuie să ofere temeiul tuturor cunoştinţelor. Conform *naturalismului,* în speţă *psihologismului,* cunoaşterea este redusă la psihologie: ideea că viaţa spirituală este corelată cu anumite procese cerebrale i-a convins pe unii să afirme că sursa cunoaşterii este psihologia. Iar pentru că psihicul este o formă a proceselor cerebrale, înseamnă că fundamentul oricărui tip de cunoaştere este unul *fiziologic:* o mai bună înţelegere a creierului duce la mai buna înţelegere a însesi cunoaşterii, deci şi a oricărei teorii despre aceasta şi a filosofiei. Este o concepţie materialistă extremă – cunoaşterea este văzută ca un fel de componentă a naturii.





Deşi cunoaşterea este legată de procese psihice şi fiziologice, ea nu este identică cu acestea. Materialismul vulgar este nefondat, pentru că identifică ceva psihic cu ceva fizic. Sunt aduse următoarele argumente împotriva materialismului (vezi [2], pp. 53-57): (1) Creierul unui om poate fi accesibil intersubiectiv (spre exemplu, el poate fi perceput de un grup de neurochirurgi), pe când trăirile sale sunt particulare. (2) Obiectele fizice sunt mai mult decât ceea ce apare nemijlocit cuiva, ele au o parte care scapă privirii. În schimb, conştiinţa se epuizează în ceea ce e trăit, ea nu are o parte „vizibilă" şi una mai puţin vizibilă. Astfel, cel care simte durere nu trăieşte doar „o parte" a durerii, ci pur şi simplu simte durere. (3) Dacă fizicul are întindere, formă, culoare, miros, gust etc., psihicul nu suportă nici una dintre aceste „unităţi de măsură". Durerea nu are duritate, culoare – decât metaforic, în exprimările poetice. Mărul poate fi roşu, galben, verde, dar experienţa privirii mărului nu are culoare. (4) În timp ce fizicul, consideră Husserl, este determinat cauzal, psihicul depăşeşte acest tip de relaţie. Toate diferenţele de mai sus îl îndreptăţesc pe Husserl să afirme că, deşi conştiinţa este legată de ceva fiziologic, ea nu se identifică, totuşi, cu fiziologicul.

De asemenea, nu poate fi susţinut nici naturalismul în varianta psihologistă. Principiile universale ale cunoaşterii (cum este principiul contradicţiei) nu sunt legi psihologice, aşa cum susţin psihologiştii. Unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai psihologismului, John Stuart Mill, consideră că principiul contradicţiei se sprijină pe faptul că nu putem să *credem* şi în acelaşi timp să nu credem acelaşi lucru. Observată destul de des, această experienţă este transformată într-o lege psihologică generală ce formează baza unei legi logice. Logica reprezintă astfel doar un domeniu special al psihologiei şi este interesată de elaborarea regulilor psihologice pentru „gândirea corectă".

Husserl critică modul de gândire psihologist, văzând în principiul contradicţiei o lege *ideală*, valabilă strict universal, şi care nu poate fi derivată din modul real de a gândi. Legea psihologică, potrivit căreia a crede şi a nu crede nu pot coexista în aceeaşi conştiinţă, este doar o generalizare empirică, *inductivă,* nu universal valabilă: ne putem imagina o persoană care să creadă pentru puţin timp că un anumit copac este măr, iar apoi să nu mai creadă acest lucru. Există întrebări la care psihologiştii nu pot răspunde, ele fiind legate în primul rând de distincţia dintre gândirea „corectă" şi cea „incorectă". De asemenea, psihologia – a cărei preocupare este descrierea şi explicarea gândirii *de facto* – nu poate să întemeieze o normă logică (*de jure*) pentru gândirea corectă. Ea poate doar să sesizeze anumite condiţii care determină schimbarea opiniilor. Prin urmare, consecinţa logică a psihologismului este relativismul şi scepticismul. În realizarea cerinţei ca filosofia să devină ştiinţă, tocmai acestea trebuie evitate.

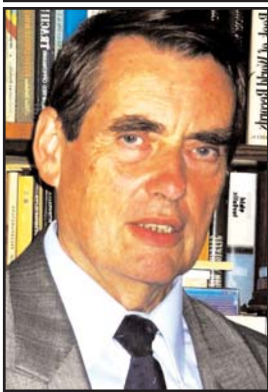
Legile ştiinţelor ideale – logica, matematica pură, teoria cunoaşterii şi filosofia – exprimă adevăruri ce depăşesc cercetarea empirică. În *Filosofia ca ştiinţă riguroasă* şi, mai ales, în *Meditaţii carteziene,* Husserl îi critică pe psihologişti pentru că nu fac distincţia clară între *faptul trăit* (mărul privit), *trăirea însăşi* (psihică) şi *ideile şi conceptele* prin care descriem faptul trăit. Fluxul real de conştiinţă suportă schimbări, pe când raportul dintre idei şi concepte ţine de sfera ideală. Având de-a face doar cu sfera ideală, logica nu poate fi întemeiată printr-o ştiinţă realistă ca psihologia. Prin urmare, deşi naturalismul îşi propune să fie ştiinţific, el se sprijină pe prejudecăţi. De aceea, este necesară o reformă radicală ce presupune o *epoché* (suspendare a judecăţii) vizavi de toate teoriile şi opiniile preconcepute. Atitudinea naturală trebuie să fie înlocuită cu *atitudinea reflexivă,* teoretică.

Bibliografie:

1. Jean François Lyotard, *Fenomenologia,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
2. Anton Hügli, Poul Lübcke, *Filosofia în secolul XX,* vol. I, *Fenomenologia, hermeneutica, filosofia existenţei, teoria critică,* Editura All, Bucureşti, 2003.
3. Edmund Husserl, *Criza umanităţii europene şi filosofia,* Editura Paideia, Bucureşti, 2003.
4. Alexandru Mărchidan, *Obiectivarea fenomenologiei în etică în opera lui Emmanuel Levinas,* Editura Tiparg, Piteşti, 2011.



Homo sapiens



Despre fenomene deterministe, probabiliste și voluntare

Dan D. FARCAȘ

În articolele din cele două numere anterioare, m-am străduit să argumentez două idei. Prima era că, într-o lume despre care am învățat că este supusă unor lanțuri implacabile cauză-efect, ne confruntăm, de fapt, cu trei tipuri de fenomene: deterministe, probabiliste și voluntare (sau intenționale). A doua idee, consecință imediată, era aceea că metodele cunoașterii științifice se confruntă, de fapt, cu (cel puțin) două zone diferite ale realității. Pe prima am numit-o „ținutul neschimbării”, în care fenomenele fizice, chimice și în parte biologice se desfășoară cam în același fel de la începutul lumii și până azi și în care avem fenomene *deterministe* și *probabiliste*, iar pe a doua „ținutul surprinderii”, cel al lumii vii și, mai ales, umane, în care strategiile și tacticile se pot schimba fără preaviz, în care întâlnim și fenomene *voluntare* sau *intenționale*, cum ar fi liberul arbitru, inițiativa neașteptată, decizia responsabilă, creația artistică sau științifică autentică ș.a.m.d.

Pentru a preciza riguros diferențele dintre cele trei tipuri de fenomene, reamintim că cele deterministe sunt previzibile ca eveniment, fenomenele probabiliste sunt imprevizibile ca eveniment, dar previzibile ca repartiție statistică, iar fenomenele voluntare sunt imprevizibile, atât ca eveniment cât și ca repartiție.

Majoritatea acțiunilor umane, inclusiv cele ale intelectului, par să fie *deterministe* și *probabiliste*. Aceste două tipuri de acțiuni pot fi reunite sub numele de acțiuni *rutiniere.* De pildă, o alegere, dacă se face pe baza unor criterii univoce, e deterministă; rezultatul alegerii va fi același, ori de câte ori am repeta-o. Iar dacă includem o operație aleatoare, cum ar fi aruncarea cu zarul, acțiunea rămâne tot rutinieră, chiar dacă rezultatele diferă între ele. Vom numi o astfel de acțiune „alegere rațională”, deterministă, respectiv probabilistă. Omul face însă și alegeri de tip *voluntar,* pe care le vom numi *decizii*. Pentru claritate, aș recomanda să folosim termenul de „decizie” doar în acest sens. Distincția dintre simpla alegere rațională și decizie se face prin faptul că aceasta din urmă (subînțelegând liberul arbitru) implică *responsabilitate*.

Ca un exemplu, o persoană care calculează salariile respectând riguros niște reglementări precise, acționează rutinier și face, pe această bază, „alegeri raționale”, deterministe, între o sumă și alta, care se cuvin angajaților. Cineva care învârte roata la loterie și scoate numerele câștigătoare, acționează tot rutinier, doar că alegerile sale „raționale” au o componentă probabilistă. Dar un șef care stabilește, pe baza unor criterii proprii, cine trebuie premiat și cine nu, precizând și sumele respective, ia decizii. Primilor doi nimeni nu le poate imputa faptul că în urma activității lor unii se îmbogățesc și alții nu. În schimb, șeful respectiv ar putea fi făcut responsabil dacă mai marii lui ar vedea lucrurile altfel decât el.

Calculatorul electronic poate efectua doar activități rutiniere. El poate face, deci, alegeri raționale *deterministe* și poate simula convingător, în anumite situații, pe cele *probabiliste*, dar nu poate realiza acțiuni *voluntare,* întrucât (între multe altele) nu poate nici să-și asume responsabilitatea pentru ele. Dar asupra acestui subiect merită să revenim, mai pe larg, într-un alt articol.

Existența fenomenelor voluntare vine în contradicție și cu existența unui „destin” implacabil (sau „soartă”), de tipul celui care i-a preocupat pe grecii antici (de pildă, în mitul lui Oedip), dar și pe mulți est-europeni de tradiție ortodoxă (vezi ruleta rusă, sau acel „de ce ți-e scris nu scapi”). Putem observa, în acest sens, că nu este exclus ca majoritatea acțiunilor aferente unui om să fie deterministe și probabiliste; deci, în spirit pluralist, am putea accepta și existența unui anumit tip de „destin”, țesut pe partea deterministă a vieții sale, influențându-i în bună măsură traiul. Dar există, probabil în viața fiecărui om, momente de liber arbitru autentic, momente de creație, decizie, voință, prin care acest „destin” poate fi abătut, fie și un pic, din drumul său, tot așa cum există, influențându-i cursul vieții la fel de imprevizibil, și liberul arbitru al tuturor semenilor și șefilor lui ierarhici, până sus de tot.

Cei ce acceptă darwinismul vor fi de acord că fenomenele voluntare și, deci, „ținutul surprinderii” s-au născut și dezvoltat treptat, în timp, din lumea inițial moartă a „ținutului neschimbării”. Cum a fost posibil? Mai exact, cum se poate ca un lucru atât de important să apară oarecum din nimic?

Înainte de a încerca un răspuns, aș vrea să fac trimitere la o metodă cu care am fost îndoctrinați, prin nenumărate exemple, la lecțiile de matematică din liceu, mai exact, la *inducția completă.* Ea spune așa: dacă o afirmație este adevărată pentru $i = 1$ (sau 0) și dacă din presupunerea că e adevărată pentru $i = n$, putem să deducem că e adevărată și pentru $i = n + 1$, atunci rezultă că afirmația este



adevărată pentru un i oricât de mare. Cel puțin pentru un n finit, nimănui nu i-a trecut prin cap să conteste corectitudinea acestei metode.

Într-adevăr, ea este perfect valabilă, dar numai în limitele lumii ideale a matematicii, nu și în realitate. Și, ne aducem aminte, nu avem voie să confundăm realitatea cu imaginile sale omenești, întrucât există puncte unde cele două „divorțează”.

Un exemplu convingător în acest sens este faimosul *paradox al pleșuvului,* enunțat, se pare, prima oară de Eubulide, în secolul IV înainte de Hristos. Paradoxul are nenumărate variante. De pildă, un om care are doar un singur fir de păr pe cap este (evident) chel. Dacă ar avea doar câteva (n) fire și ar fi tot chel, el ar rămâne chel și dacă i-ar crește un fir în plus (deci ar avea $n + 1$). Rezultă din aceste premise, conform metodei inducției complete, că el va rămâne chel oricâte fire i-ar crește în cap... Paradoxul poate fi urmărit, chiar mai convingător, și în sens invers. O persoană cu păr bogat, dacă pierde un fir de păr, rămâne tot cu păr bogat. Dacă, pierzând un număr de fire (n) rămâne cu păr bogat, tot așa va fi și dacă ar pierde un fir mai mult ($n + 1$). Rezultă că oricâte fire ar pierde, va rămâne mereu cu păr bogat...

Paradoxul poate fi reformulat sub nenumărate înfățișări. Introducerea unor trepte intermediare, a mulțimilor vagi (*fuzzy*), ori a altor artificii matematice nu face decât să propună noi lumi ideale, mai sofisticate, complicând peisajul; dar diferența dintre realitate și model rămâne.

Situații ca aceea ilustrată mai sus au obligat gânditorii să recunoască faptul că, uneori, în realitate (de multe ori prin *sinergie,* atunci când se trece de la o formă mai simplă la una mai complexă – alt subiect asupra căruia vom reveni), pot să apară calități noi, care nu erau previzibile doar din premisele existente.

Teza de mai sus, numită și *principiul emergenței,* ne-o asumăm, de fapt, tot printr-un pariu, ca și principiul, înrudit, privind liberul arbitru, întrucât, în ciuda tuturor argumentelor evocate, ne referim la o zonă aflată parțial în realitatea neexperimentabilă și asupra căreia nu putem face decât presupuneri.

Apariția noilor calități, dar mai ales imprevizibilul fenomenelor voluntare, nu pot fi descrise prin ecuații matematice și cu atât mai puțin prin cele utilizate de mecanică, întrucât matematica nu poate să prevadă ceea ce e imprevizibil. În consecință, gândirea raționalistă și „știința serioasă” (care uită adesea că nu trebuie să confundăm teoriile științifice cu realitatea pe care o descriu) au ignorat sistematic fenomenele voluntare, sau le-au măturat, pudibond, sub covorul metafizicii, preferând să vorbească doar de fenomene deterministe și, eventual, probabiliste.

Un exemplu este viziunea lui Kant, care, neputând accepta ideea că n-am avea un „liber-arbitru”, a scindat omul în două: un om *fenomenal,* adică ținând de lumea reală, materială, supus determinismului cauzal din natură, și un om *noumenal,* dispunând de voință liberă, pe care nu-l putem cunoaște prin intermediul fenomenelor, ci numai prin rațiune.

Faptul că apariția noilor calități nu poate fi descrisă matematic a determinat și multe alte persoane, obișnuite cu șabloanele gândirii mecaniciste, să considere, într-un mod asemănător, că orice nouă calitate este *adăugată din exterior,* de către o instanță exterioară, aflată mult deasupra noastră. Așa a fost explicată nașterea unor noi calități precum: viața, inteligența, conștiința, liberul-arbitru, decizia responsabilă etc., dar și noutățile din marile opere de artă, din descoperirile științifice, din poetica lui Shakespeare, din muzica lui Beethoven sau Debussy etc. Chiar și în antichitatea greacă, atunci când un aed își recita poemele, el invoca întâi de toate muzele, convins fiind că de la ele primește (sau nu) inspirația muzicală și poetică, ori chiar opera de artă gata încheiată, el fiind doar un umil canal transmițător.

Tipul aceasta de explicație, care neagă principiul emergenței și „pariază”, în schimb, pe o intervenție externă, îl putem numi, pe drept cuvânt, „Deus ex machina”. Expresia caracterizează soluția folosită în anumite tragedii antice (de pildă, ale lui Euripide). Acolo, într-o situație aparent fără ieșire, în scenă era coborât cu macaraua un zeu, iar acesta rezolva toate problemele. În lumina a ceea ce am argumentat mai sus, soluțiile tip „Deus ex machina” în filosofie reprezintă adesea o manifestare a neputinței de a scăpa de șabloanele mintale ale mecanicismului, cu care am fost îndoctrinați în școală, ca și a dificultății de a înțelege că realitatea are și ipostaze care nu se supun acestor șabloane.

Mai merită să observăm că, în timp ce spiritul științific rațional modern (din cauza prestigiului fizicii, ca paradigmă în cunoaștere) face ca majoritatea să vadă în jurul lor doar fenomenele *deterministe* și *probabiliste,* ignorând pe cele *voluntare,* la popoarele primitive exista o orbire inversă, investind cu calități ale *voluntarului* fenomene care pentru noi sunt evident *deterministe* ori *probabiliste*: o furtună sau o eclipsă de Soare se declanșau din capriciul zeilor sau al demonilor, boala venea de la un răuvoitor din tribul vecin etc. Este momentul să facem un pas înainte, depășind limitele acestor viziuni.



Forţa de a nu avea



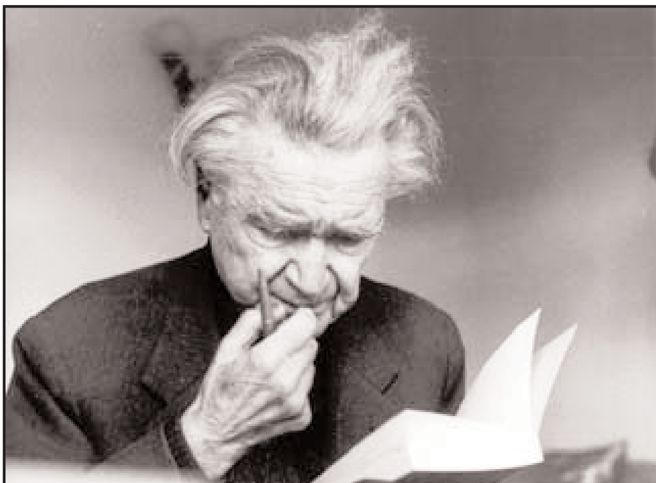
Felix NICOLAU

Cu cât trece timpul, cu atât opera lui Cioran devine mai anacronică. Adică în dezacord cu lumea funcţionarizată şi prostită de hârţoage. Autorul *Tratatului de descompunere* evocă laudativ sfârşitul marilor epoci, când decadenţa a scos spiritul întreprinzător din priză. Grecii cu banchetele lor filosofice şi romanii corupţi, leneşi şi cultivaţi.

Încep să înţeleg că Cioran este cel mai profund filosof al spiritului aristocrat. Spirit care s-a pierdut mai de tot în prezentul arivist, jenant de agitat, în care aşa-zişii intelectuali scriu la comandă şi îşi aranjează postdoctorate. Precum Eminescu, Cioran ştie că oamenii sunt „idolatri din instinct" (toate citatele provin din Emil Cioran, *Tratat de descompunere,* traducere de Irina Mavrodin, Humanitas, 1996, Bucureşti, aşa că de acum încolo voi preciza doar pagina: 7) şi că „istoria nu este decât o defilare de false Absoluturi, o succesiune de temple înălţate unor pretexte, o înjosire a spiritului în faţa Improbabilului" (7). *Tratatul de descompunere* anunţă postistoria înaintea lui Francis Fukuyama, încă din 1949. Eminescu observa dezgustat: „oamenii din toate cele fac icoană şi simbol". Cioran îşi pierde orice iluzie privitor la umanitate după Al Doilea Război Mondial. Pentru el era evident că zonele de influenţă fuseseră straşnic delimitate şi că urma o epocă a consumismului isteric, a *entertainment*-ului idiotizant şi a administraţiilor publice. O epocă a afaceriştilor şi a avocaţilor. Un viitor castrat, în care Dumnezeu, după decesul parafat de Nietzsche, începea să putrezească, iar sacerdoţii se transformau în farisei îmbuibaţi şi mânuitori de limbaj lemnos.

Nostalgia balcanică

Era firesc ca, după carnagiul războiului, Cioran să urască „fondul bestial al entuziasmului" (7). După cărţile de tinereţe, *Pe culmile disperării,* 1934, şi *Schimbarea la faţă a României,* 1936, bântuite de complexul culturii mici şi de frustrări imperialiste, eseistul este străfulgerat de înţelepciunea balcanică. Cioran a trebuit să se mute la Paris şi să scrie în franceză ca să ajungă tânjitor după lumea lui Caragiale. După ce elucubrase – cu talent, ce-i drept – în spiritul filosofiei popoarelor (*Volksphilosophie*), la modă în primele decenii ale secolului 20, veneticul parizian îmbrăţişează hamletismul, exaltă îndoiala şi lenea: „Megalomania prometeiană" (8), idealismul utopic şi eroismul fanatic îi repugnă. Oriunde s-ar întoarce, privirea lui dă peste „larve care predică [...] o metafizică pentru maimuţe" (9). Toţi vor să schimbe lumea, să o civilizeze şi inventarieze. Efectul a fost unul aberant: umanitatea a ajuns o turmă mânată de ciobanii de la evidenţa populaţiei şi supravegheată de camere de luat vederi. Atât de generoase au fost intenţiile reformatorilor postbelici, încât două treimi din umanitate sunt îngenuncheate de sărăcie, libertatea medievală de a călători este



condiţionată de vize sau de bani, iar omul nu mai are altceva de făcut decât să completeze formulare şi să apese pe butoane cât e ziua de lungă. Cum observa mai târziu Zygmunt Bauman, numai elitele evoluează în context global, numai ele nu sunt legate de un loc şi de o muncă rutinieră. Dar ce mai înseamnă elită în ziua de azi? În niciun caz ceva aristocrat şi cultural. Marile naraţiuni au fost nu numai mincinoase, dar şi toxice. Lyotard era îndreptăţit să le condamne.

„Sătul de sublim şi de măcel, el visează la un plictis provincial la scară universală" (11). O auto-descriere în care se subliniază din nou evitarea extremelor. Ceea ce nu înseamnă mediocritate. Căci a fi mediocru înseamnă să mergi împreună cu turma. Or, „fiecare îşi aşteaptă clipa pentru a propune ceva: orice" (11). Când mediocrităţile urcă la tribună, înţelept este pentru geniu, dar mai ales pentru aristocrat, să tacă.

Sublimus birocraticus

Sublimul postistoric este unul birocratic. Trăim în epoca dezideratelor stupide. Când geometria neeuclidiană şi fizica cuantică au avut revelaţia neputinţei lor în faţa Divinităţii, când astronomii au întrevăzut expansiunea universului şi infinitatea galaxiilor, când fizicienii şi-au dat seama că o cuantă se poate distra cu principiile elementare ale ştiinţei, noi predicăm învăţarea continuă şi cucerirea cosmosului de către om. Când un biet val anihilează infrastructura supertehnologizatei Japonii şi când suntem conştienţi că Terra este doar un atom în masa universală, firesc ar fi să ne dedicăm contemplaţiei, încercând reconectarea microcosmosului la macrocosmos. Plictisul de care vorbeşte Cioran este direcţionat înspre activismul uman caraghios, iar nu înspre viaţă şi univers: „Cel care nu cunoaşte plictisul se află încă în copilăria lumii". Această formă a plictiselii coincide cu „un lirism al negaţiei" (22). Religiozitatea lui Cioran transcende particularităţile doctrinelor religioase. Eseistul este, în acelaşi timp, un creştin primordial, ca şi un budist: „Viaţa se creează în delir şi se desface în plictis" (23), însă sufletul nostru este nemuritor şi tânjeşte după libertate. Şi, încă o dată, scepticul de serviciu oferă leacul bolii numite utilitarism: „Plictisul, această convalescenţă *incurabilă*" (24).

Cultura funcţionarilor

Predicând *superba inutilitate,* Cioran dă un vot de blam până şi funcţionarilor culturii, cei care fetişizează intelectul şi îşi fac Dumnezeu din artă. Plonjarea în teorii şi în creaţia competiţională îi transformă pe intelectuali şi artişti în nişte angajaţi cu program ceva mai lax şi în veşnică încleştare inter-breaslă. Arta este pângărită de ambiţii lumeşti iar practicarea ei maniacală şi intolerantă îl transformă pe artist într-un inspirat inconştient, adulator al succesului, aşa cum se întâmpla în *Ion* al lui Platon. Arta ca alienare: „Fiecare din noi face chiar imposibilul pentru a nu rămâne pradă sieşi" (26). În măsura în care artistul se pretinde un purtător de cuvânt al maselor, el devine o simplă sculă în atelierul lumii: „cel care vorbeşte în numele celorlalţi e totdeauna un impostor" (27). Slăvim frumosul întrupat, materializat, şi suntem incapabili să mai admirăm frumuseţea naturii sau, mult mai subtil, frumuseţea interioară şi invizibilă. Îndemnul la *otium*, combaterea negoţului de orice tip (contrazicerea *otium*-ului, *negotium*) şi la adâncirea sinelui prin contemplaţie – adică deplasare pe verticală, iar nu pe orizontala stahanovistă – se rotunjeşte printr-o mini-definiţie a culturii: „foc de artificii pe fundalul neantului" (32).

Îmi aduc aminte de interviul luat de Gabriel Liiceanu lui Cioran la Paris. Profesorul de filosofie încerca disperat să-l aducă pe boem la concepte şi cultură grea, în timp ce boemul îi povestea de groparul Crăcănel din Răşinari şi de voleiul cu cranii din cimitir. Din păcate, filosoful cu pretenţii de sistem, serios ca un cuier, nu a priceput nimic.

Lenea cioraniană, contrazisă, cum bine ştim, de cerbicia celui plecat să cucerească ţâfnoasa Franţă, este o pledoarie pentru aristocraţie. Ceea ce înseamnă distincţie, profunzime şi elasticitate: „Trândavii înţeleg mai multe lucruri şi sunt mai profunzi decât cei ce se zbuciumă muncind: nicio muncă nu le limitează orizontul" (35). Este ceva din atitudinea lui Oblomov aici. Oblomov se bucura că nu trebuie să vândă, nici să cumpere, şi imagina o utopie patriarhală localizată în satul natal Oblomovka, bazată pe somn şi mâncare. Căci există două feluri de utopii: cele aristocratice, întemeiate pe lene paradiziacă şi lipsă de reguli, şi cele proletar-funcţionăreşti, unde cetăţeanul (de data aceasta) este supravegheat şi dirijat continuu (Thomas Morus, Louis-Sébastien Mercier). Ceva în genul utopiei comuniste, atât de regretată de cetăţenii acefali, bucuroşi de excesul de autoritate şi de siguranta submediocră a supravieţuirii.

Puterea de a nu avea

Dispreţuind în egală măsură comunismul şi capitalismul, precum şi orice formă de viaţă instituţionalizată, Cioran încearcă să practice „exerciţiul unei zilnice nirvanizări" care să-l înalţe „la perceperea irealităţii" (36). Şi da, însăşi cultura se poate anchiloza instituţional. Şi da, însuşi omul de cultură se poate transforma într-un culturalnic care se nutreşte din reverii ierarhice. La fel ca Eminescu, Cioran a călcat în picioare tentaţia puterii prin cultură. De aceea nu l-au interesat doctoratele şi catedrele, ba chiar a avut forţa să refuze şi consistente premii în bani. Ce are în comun filosoful de pe Sena cu actualii intelectuali hulpavi de titluri *honoris causa,* preşedinţi de fundaţii şi comiţii? Nimic, absolut nimic! Pentru că Cioran s-a autoconstruit ca un aristocrat detaşat şi îndrăgostit de bicicletă, pe când ceştilalţi s-ar tăvăli în orice mocirlă pentru bani, faimă şi putere. Nietzschean vorbind, avem un exemplu de supraom contrapus sclavului, omului slab, care are nevoie de putere pentru a masca un complex de inferioritate.



Din învăţături...

Să stăm, deci, fraţilor, să stăm în frica lui Dumnezeu şi să nu ne întristăm în luptă, căci lupta noastră nu este împotriva sângelui şi a trupului, ci împotriva căpeteniilor, împotriva domniilor, împotriva stăpânitorilor întunericului acestui veac, împotriva duhurilor răutăţii de sub emiri. Să ne îmbrăcăm în armele binefacerilor ca scut, pentru că osteneala şi strâmtoarea şi pătimirea şi călătoria şi lipsirea de pofte nu numai că ne păzesc de săgeţile vrăjmaşului, ci ne fac şi moştenitori ai împărăţiei cerurilor.

Să ne străduim, fraţilor, ca în acest scurt timp să dobândim împărăţia cerurilor. Căci învăţătorul nostru Iisus Hristos spune astfel: „Străduiţi-vă să treceţi prin poarta cea strâmtă şi pe calea cea anevoiasă! Vegheaţi, dar, în orice ceas, pentru că nu ştiţi în ce ceas va veni Domnul nostru şi ne va afla dormind! Luaţi seamă să nu se îngreuieze inimile voastre de mâncare şi de băutură şi de grijile vieţii, şi să vină peste voi ceasul pe neaşteptate! Iată, vă trimit pe voi ca pe nişte oi în mijlocul lupilor; nu adunaţi argint şi aur, nici două haine, nici vă temeţi de cei ce vă ucid trupul, căci am văzut pe satana, ca un fulger căzând din cer! Iată, v-am dat putere să călcaţi peste şerpi şi peste scorpii, şi peste toată puterea vrăjmaşului!"





Toleranța și libertatea în viziunea lui Zygmunt Bauman

Tudor PETCU

De mult timp încoace, mai ales după cel de-Al Doilea Război Mondial, preocupările pentru aspectul toleranței au început să se manifeste din ce în ce mai pregnant și să reprezinte un punct de referință pentru numeroși teoreticieni, mai ales dacă ne referim la așa-zisa etică a autenticității, potrivit căreia trebuie să ne raportăm la istorie nu doar ca martori reflexivi, ci și ca minți responsabile. Una dintre cele mai importante viziuni cu privire la aspectul mai sus menționat este cea a lui Zygmunt Bauman, unul dintre cei mai importanți eticieni umaniști ai zilelor noastre, pentru care îngrijorător este faptul că omul contemporan nu mai are conștiința unui cod etic. Altfel spus, în viziunea lui Bauman, atunci când vorbim despre postmodernism, vorbim despre o moralitate fără cod etic. Permisivitatea, iraționalitatea, agnosticismul, amoralismul, într-un cuvânt relativismul, caracterizează cutumele noii societăți atât de ahtiate de libertate, dar fără o viziune cuprinzătoare asupra ei. Din moment ce dorința este de a consolida o societate în care autoritatea spirituală să fie total separată de legile și obiceiurile acesteia (o societate seculară), atunci pericolul dizolvării omului contemporan este inevitabil. Pretenția de semizei și încrederea nelimitată în rațiunile proprii au făcut ca noua modernitate să inverseze toate sensurile, inclusiv pe cele ale istoriei. Ceea ce vrem să subliniem este solipsismul gândirii care ne cuprinde la tot pasul și în fața căruia ne dovedim de multe ori doar niște trestii vulgare. Orizonturile dilematice și aporetice, cât și consumismul ca atare, fac posibile toate aspectele menționate și, prin urmare, există o tendință perpetuă în prezent de a se inventa noi sensuri și noi realități, în special în ceea ce privește problema libertății, care a măcinat societatea în toate timpurile și toate locurile. Moralul în sine nu mai reprezintă un aspect al gândirii pentru că distincția dintre bine și rău nu-și mai găsește niciun temei în abordările etice postmoderne. În acești termeni se exprimă, de altfel, și Zygmunt Bauman în *Etica postmodernă* (Editura Amarcord, Timișoara, 2000, traducere de Doina Lica, p. 8), unde susține cu fermitate convingerea potrivit căreia „dacă moralul a ajuns să fie diferențiat ca aspect al gândirii, al simțirii și al acțiunii umane ce ține de distincția între bine și rău, aceasta a fost în general realizarea epocii moderne".

Mult timp, adică în perioada epocii moderne, se lua în calcul liberul-arbitru ca punct de referință pentru comportamentul uman, iar tradiția patristică a bisericii era considerată unicul principiu călăuzitor al relațiilor dintre oameni. Atunci libertatea era prezentată într-o cu totul altă lumină, iar valențele care îi erau atribuite nu depășeau nici pe departe sfera responsabilităților sau a îndatoririlor. Aici se ivește o problemă de fond, și anume o distincție fundamentală între moralitatea creștină și etica noii modernități, în sensul în care, în trecut, prin libertate se înțelegea în primul rând responsabilitate, iar în prezent prin libertate înțelegem numai drepturi. Aceasta este, de fapt, și adevărata decadență morală cu care perioada contemporană se confruntă, pentru că, atâta vreme cât nu există îndatoriri, nu poate exista nici libertate și, implicit, nici toleranță, poate doar o intolerabilă toleranță. Astfel, ceea ce îl îngrijorează mai mult pe Zygmunt Bauman este lipsa de interes manifestată față de ceea ce am putea numi libertatea rațiunii și rațiunea libertății.

O atare problematică era abordată nu numai în sânul tradiției bisericii pornind de la Sfântul Toma și continuând până la teologi de renume, occidentali, precum Ernst Suttner sau Karl Barth, ci și în multe alte sisteme raționaliste, de la cartezianism până la marile tradiții metafizice occidentale ale secolului al XX-lea. Deci, înainte de postmodernism, etica și morala religioasă aduceau o pată de culoare în ceea ce privește rațiunea umană și comportamentul uman, iar această pată de culoare era cu siguranță metafizică. În schimb, în postmodernism se face abstracție de toate aceste semnificații, prevalentă fiind doar satisfacerea intereselor și nevoilor personale indiferent de consecințe. Tocmai de aceea, conștientizarea rațiunii unei acțiuni nu mai prezintă niciun interes și de aici rezultă moralitatea fără cod etic despre care vorbește Zygmunt Bauman. „Într-o perioadă când trebuie să ne exprimăm opțiuni de o importanță fără precedent și cu consecințe potențial dezastruoase, nu mai așteptăm ca înțelepciunea legiuitorilor sau perspicacitatea filosofilor să ne elibereze o dată pentru totdeauna de ambivalența morală și de nesiguranța decizională". (op. cit., p. 37) Pe baza acestor explicații putem înțelege că principiul responsabilității individuale este singura cale de ieșire din incertitunea morală care ne apasă, însă un astfel de principiu presupune conștientizarea stranietății care ne caracterizează pe noi ca indivizi pentru găzduirea stranietății celuilalt în orizontul ontologic propriu. Faptul de a te raporta la elementele stranietății personale înseamnă în primul rând conștientizarea stranietății față de sine, prin intermediul căruia ne putem plasa în orizontul stranietății celuilalt, însă, dacă noi nu luăm în seamă



acești pași esențiali, atunci vom avea o percepție total greșită atât asupra noastră, cât și asupra celuilalt. Din acest punct de vedere, nu putem face abstracție de mistica iudaică, religie a dreptății și a supunerii, și de etica creștină unde prevalează teama de Judecata Finală. Ambele sisteme religioase la care s-a făcut referire insistă asupra excursului interior pe care fiecare dintre noi trebuie să-l întreprindem pentru a atinge în primul rând libertatea interioară și desăvârșirea ontologică. În accepțiunea misticii iudaice, dacă nu îți asumi responsabilitatea de evaluare a propriei conștiințe, care să permită accesul la stranietatea celuilalt, acces în urma căruia libertatea va fi înțeleasă ca dreptate, adică în sensul supunerii față de Dumnezeu, atunci nu vom mai putea avea viziunea corectă asupra legilor morale tradiționale de care trebuie să depindem și pe care trebuie să le respectăm. A nu dori să te cunoști pe tine însuți pentru a reuși să-l cunoști pe celălalt înseamnă în tradiția iudaică renunțarea la principiile etice de bază și, prin urmare, renunțarea la raportul pe care avem obligația să ni-l asumăm față de Dumnezeu. Această explicație de tip iudaic a avut o influență covârșitoare și asupra anumitor orizonturi fenomenologice franceze, în special asupra lui Emmanuel Levinas, în accepțiunea căruia faptul de a te afla în determinarea celuilalt ca fapt de a te afla în propria determinare trebuie înțeles, în primul rând, în sensul de comportament firesc și nicidecum în cel de supunere față de norme morale și religioase. În orice caz, întorcându-ne la subiectul discuției, mistica iudaică se pliază cu precădere la nivelul unui imperativ de tipul „être chez soi", care implică responsabilitatea morală față de noi înșine, de unde decurg și principiile dreptății divine pe care noi, ca ființe create, trebuie să le respectăm, acest lucru fiind posibil doar dacă în cele din urmă vom putea fi responsabili și față de celălalt. De asemenea, nici etica creștină nu are o altă manieră de abordare, pentru că și ea insistă la fel de mult asupra descoperirii unui „tine" mai solid dincolo de omul ca prezență fizică și ca limbaj. Vorbim practic de o responsabilitate biblică față de celălalt, care înseamnă, înainte de toate, o anumită teamă față de Judecata Finală, în sensul în care noi, ca ființe create *ex nihilo,* trăim într-o comunitate sau într-un fel de cetate a lui Dumnezeu pe pământ, iar acest fapt ne obligă să ne cunoaștem unii pe ceilalți, pornind fiecare de la tradițiile de viață proprii. În general, tradiția bisericii consideră că noi nu ne vom putea cunoaște pe noi înșine decât printr-un raport de comuniune cu celălalt, iar această comuniune, care are semnificația asumării responsabilității față de celălalt, joacă un rol decisiv în ceea ce privește Mântuirea personală pe care o putem obține în cadrul Judecății Finale.

Motivul pentru care Zygmunt Bauman ia în considerare cele două doctrine religioase mai sus menționate constă în necesitatea de a consolida o construcție socio-etică și etico-religioasă în care să prezinte principalele tipare pe care societatea se baza cândva și la care ar trebui să revină, mai ales că, cel puțin în privința Europei, vorbim despre o moștenire iudeo-creștină din care au luat naștere cele mai mari ideologii culturale, sociale și politice care au implicat înainte de toate o bună organizare și coordonare din punctul de vedere moral al diferitelor comunități. Însă, ca urmare a renunțării la toate acestea, am ajuns să ne cufundăm în toate tipurile de postmodernism care pentru Zygmunt Bauman nu reprezintă nimic altceva decât „modernism fără iluzii" (op. cit., p. 38). Ceea ce trebuie să înțelegem atunci când discutăm despre poziția lui Zygmunt Bauman față de etica postmodernă este următoarea idee: postmodernismul este o epocă în care nu se mai conturează nimic, în care totul este ignorat și pentru care relativismul este cea mai bună soluție. Un aspect deosebit de îngrijorător pe care Bauman îl constată este și modalitatea în care totul este pus la îndoială și negat, inclusiv anumite momente tulburătoare din istorie, cum a fost Holocaustul. Mai ales în legătură cu un atare eveniment se formulează fel de fel de imixtiuni pentru care Holocaustul este doar o invenție evreiască. Tocmai de aceea postmodernismul mai poate însemna pentru Bauman o reapariție a antisemitismului, care se explică prin tendința naturală a omului de a arunca vina asupra celuilalt. Cum răspândirea cunoașterii nu mai reprezintă de mult o armă care să stea la îndemâna omului ca atare, aprecierea importanței diversității, a importanței diferențelor ca factori de complementaritate în progresul societății rămâne doar un vis frumos. În orice caz, postmodernismul poate lua forma unor noi tipuri de extremism sau totalitarism ca urmare, atât a unei toleranțe fără nicio bază, cât și ca urmare a negării istoriei sau a inversării sensului a ceea ce a existat și a ceea ce există. De fapt, aceasta este intolerabila toleranță pe care Bauman o constată și, astfel, nu este deloc hazardată caracterizarea pe care el o face postmodernismului: „în această lume, se pot întâmpla lucruri fără nicio cauză care să le facă necesare, iar oamenii pot face lucruri fără niciun scop explicabil, ca să nu mai vorbim de vreun scop rezonabil" (op. cit., p. 39).

Așadar, poziția lui Zygmunt Bauman față de postmodernism are drept semnificație propunerea revenirii noastre la principiile unei moralități fără *hybris,* adică la moralitatea fără un orgoliu nemăsurat, care ne va călăuzi în eforturile noastre de a deveni persoanele care trebuie să fim. Dar aceste eforturi nu se vor concretiza decât prin dăruirea noastră de sine datorită căreia se va ivi posibilitatea întâlnirii unui concept al binelui colectiv, care nu se va raporta doar la o simplă construcție socială, ci și la conștientizarea formelor pure de toleranță și libertate.



Acad. Solomon Marcus

Solomon Marcus s-a născut la 1 martie 1925, în Bacău. Este membru corespondent al Academiei Române din 21 aprilie 1993 şi membru titular din 21 decembrie 2001. Discurs de recepţie: *Singurătatea matematicianului* (27 martie 2008).

Şcoala primară şi liceul la Bacău, unde la examenul de bacalaureat din sept. 1944, a fost clasificat întâiul din 156 de candidaţi; diplomă de merit în specialitatea „matematică” la Universitatea din Bucureşti (1950). Asistent (1950), lector (1955), conferenţiar (1964), profesor (1966), profesor consultant (1991) la Facultatea de Matematică a Universităţii din Bucureşti. Doctor în matematică (1956) cu teza *Funcţii monotone de două variabile;* doctor docent în ştiinţe (1968). Cercetări în analiza matematică, lingvistica matematică, informatica teoretică, poetica matematică, semiotică, istoria şi filosofia ştiinţei, modele matematice în ştiinţele naturii şi în ştiinţele socio-umane, domenii în care a publicat câteva zeci de cărţi (în limbile română, cehă, engleză, franceză, germană, greacă, italiană, maghiară, rusă, sârbo-croată, spaniolă), peste 400 de articole de cercetare şi câteva sute de articole de cultură generală. Cărţi: *Analiza matematică* (I. 1962-1981; II. 1966-1980, în colab.); *Lingvistica matematică. Modele matematice în lingvistică* (1963); *Gramatici şi automate finite* (1964, distinsă cu Premiul „Timotei Cipariu” al Academiei Române); *Lingvistica matematică* (1966); *Introducere în lingvistica matematică* (1966, în colab.); *Algebraic Linguistics. Analytical Models* (1967); *Noţiuni de analiză matematică* (1967); *Introduction mathématique a la linguistique structurale* (1967, distinsă cu Premiul „Gh. Lazăr” al Academiei Române); *Algebraicke modelyjazyka* (1969); *Teoretikomnozestvennye modeli jazykaw* (1970); *Poetica matematică* (1970); *Introduzione alla linguistica matematica* (1970, în colab.); *Mathematische Poetik* (1973); *Matematicka Poetika* (1974); *Din gândirea matematică românească* (1975); *Semiotica folclorului* (1975, în colab.); *Matematicka analyza ctena podruhe* (1976); *A nyelvi szepseq matematikaja* (1977); *Metode distribuţionale algebrice în lingvistică* (1977, în colab.); *Sémiotique formelle du folklore. Approche linguistico-mathématique* (1978, în colab.); *Introduccion en la linguistica matematica* (1978, în colab.); *Semne despre semne* (1979); *Contextual ambiguities in natural and in artificial languages* (1,1981; II, 1983, în colab.); *Semiotica matematică a artelor vizuale* (1982, în colab.); *Paradoxul* (1984); *Timpul* (1985); *Modele matematice şi semiotice ale dezvoltării sociale* (1986, în colab.); *Invenţie şi descoperire* (1989): *Controverse în ştiinţă şi inginerie* (1990); *Întâlnirea extremelor* (2005); *Paradigme universale* (I-2005, II-2006, III-2007, IV-2010); *Words and languages everywhere* (2007); *Educaţia în spectacol* (2010); *Răni deschise* (2011). În analiza matematică, rezultatele cu cel mai larg ecou se referă la comportamentul antiintuitiv al anumitor clase de funcţii reale, în tradiţia unor preocupări ale lui D. Pompeiu, S. Stoilow, M. Nicolescu şi A. Froda, a şcolii franceze de analiză reală şi a şcolii poloneze de teoria mulţimilor şi topologie. Conceptele pe care le-a introdus în analiza calitativă în sensul lui R. Baire, în analiza simetrică, în studiul cvasicontinuităţii şi al mulţimilor determinante şi staţionare, rezultatele pe care le-a obţinut în legătură cu ele şi în studiul proprietăţii lui Darboux, al integrabilităţii Riemann în spaţii topologice, al derivatelor Pompeiu, al proprietăţii lui Denjoy, al convexităţii Jensen şi al funcţiilor continue nicăieri monotone au fost citate în mod repetat şi multe dintre ele continuă să fie şi acum citate, la 30-40 de ani de la data publicării lor. În lingvistica matematică şi în poetica matematică a fost de la început recunoscut ca unul dintre iniţiatori. Modelele matematice propuse pentru fonem, partea de vorbire, cazul gramatical şi genul gramatical, pentru omonimia morfologică şi pentru proiectivitatea sintactică, pentru distincţia dintre limbajul ştiinţific şi cel poetic şi pentru strategia personajelor în teatru au reţinut atenţia a sute de autori, printre care lingvişti, informaticieni, matematicieni, semioticieni, filosofi, teoreticieni ai literaturii. A editat opera matematică a lui Dimitrie Pompeiu, Gr.C. Moisil, Miron Nicolescu, Alexandru Froda şi, în colaborare, pe aceea a lui Traian Lalescu. A publicat, în colaborare cu Cabiria Andreian, o monografie despre Simion Stoilow. A comentat şi a analizat opera celor mai importanţi matematicieni români, publicând sinteze ca: *Mathematics in Romania* (Raport la cel de-al V-lea Congres al matematicienilor români, Piteşti, 2003) (2004) şi *Mathematics in the Romanian Society and in Its Social, Scientific and Cultural Life* (în *Proceeding of the Sixth Congress of Romanian Mathematicians*, 2009). A editat (în colab.) volumul colectiv *Gr.C. Moisil şi continuatorii săi în domeniul informaticii teoretice* (2007). Lucrările sale au fost folosite şi continuate de peste o mie de autori, multe dintre aceste citări fiind substanţiale şi chiar esenţiale, numele său fiind menţionat chiar în titlul lucrărilor care-l citează. Contribuţia sa în domeniul proiectivităţii sintactice este frecvent citată şi acum, la aproape 50 de ani de la publicarea ei. Câteva zeci de publicaţii internaţionale l-au inclus în comitetul lor editorial. A prezentat conferinţe invitate în aproape toate ţările Europei, în America de Nord şi de Sud, în Asia şi în Oceania. Este citat în mari enciclopedii internaţionale ca: *Brockhaus, Enciclopedia Italiana, Enciclopedia Universalis, Great Soviet Encyclopedia* şi în enciclopedii internaţionale de matematică, informatică, cibernetică, lingvistică, semiotică şi literatură. Invitat ca raportor în şedinţă plenară la peste 100 de întâlniri internaţionale. Vicepreşedinte al Asociaţiei Internaţionale de Semiotică (1989-1999). *Doctor Honoris Causa* al universităţilor din Bacău, Constanţa, Craiova, Petroşani şi Timişoara. A fost distins cu Ordinul Naţional „Serviciul Credincios” în grad de Comandor. Militează pentru o cultură totală, bazată pe echilibrul şi interacţiunea ştiinţei şi artei, a ştiinţelor „grele” şi a celor socio-umane. În domeniul educaţiei, pledează pentru noi programe şi pentru un nou scenariu al relaţiei profesor-elev, profesor-student, un nou stil al manualelor, în care accentul să se deplaseze de la imperativ (cel actual) la interogativ şi dubitativ, în care spiritul critic şi elementul ludic să capete un loc esenţial în procesul de învăţare.

(După Dorina N. Rusu, *Dicţionarul membrilor Academiei Române. 1866–2010*, Ed. a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2010.)



Un model de trăire a culturii

Dragoş VAIDA

Este o şansă rar întâlnită să ai o personalitate de mare cultură cu care să comunici pe teme atât de diverse cât poţi cuprinde, o personalitate la care să te poţi referi, ori de câte ori ai nevoie, cu întrebarea lăuntrică „oare cum ar judeca profesorul?” Domnul Academician Solomon Marcus este o asemenea personalitate, o referinţă în cultura noastră pe care nu încetăm să o redescoperim, prin aceasta redescoperind însăşi cultura. Mă grăbesc să exprim impresia dominantă pe care Profesorul ne-o comunică: cultura nu este un paradis pierdut sau un vis în care ne apare un viitor incert, este un *eveniment trăit* cu acuitate, *acum şi aici*, un *prezent* asumat legitim care ne bate la uşă.

În continuare, mă rezum drastic la o problemă pusă de dânsul (un pasionant periplu în probleme de genul considerat poate fi găsit în B.R. Gelbaum, J. Olmsted: *Counterexamples in Analysis*, Dover Publications, 2003), la culegerea de articole ale profesorului *Words and Languages Everywhere* (Polimetrica, Milano, 2007, 540 pag.) şi, desigur, de discursul de recepţie la Academie, *Singurătatea matematicianului* (27 martie 2008) [2] (vezi şi [1]) – acestea toate ca exemplificări lapidare, formulate imperfect, căci pentru a scrie despre Solomon Marcus trebuie să fii Academicianul Solomon Marcus – dar, chiar şi atunci...

Prima întâlnire intelectuală cu Profesorul Solomon Marcus a avut loc la seminarul de analiză matematică de la cursul Profesorului Miron Nicolescu (1903–1975), în anii 1953–1954. Frecvent, seminarul se transforma într-un thriller, problemele puse întrunind caracteristicile genului: suspansul, tensiunea intelectuală, stimulul. Dintre colegii de atunci, menţinem o legătură şi acum Horia Banea, Mariuca Hălălău, Lazăr Aldo, Sergiu Rudeanu, Ion Zamfirescu. Un student al Profesorului, astăzi şi el membru al Academiei, prezentându-şi volumul cu lucrări ale discipolilor magistrului, ne făcea să observăm că, în fotografia Academicianului Solomon Marcus din carte, magistrul ţine în fiecare mână câte o cretă. Într-adevăr, seminarul nu era convenţional, hieratic, cum uneori se întâmpla pe atunci în universitate. La tablă se desfăşura o intensă bătălie matematică, uneori Profesorul luându-ne chiar creta, atunci când ideile noastre deveneau prea grosiere.

În timpul facultăţii, a existat un cerc de studiu cu studenţii de analiză matematică. Lui Sergiu Rudeanu şi mie, Profesorul ne-a propus să ne ocupăm de criterii de tip l'Hôpital (cf. *L'analyse des infiniment petits pour l'intelligence des lignes courbes,* 1696) pentru funcţii de două variabile, recomandându-ne o lucrare a lui Tadeusz Wazewski (1896–1972). Propunerea a rămas nefinalizată, însă un dosar, cu cât s-a putut studia, îl păstrăm şi astăzi.

Dacă am fi perseverat, am fi ajuns la o teoremă importantă a lui René L. Baire (1874–1932), legată şi de un rezultat ulterior al lui Kurt Bögel. Probabil am fi ajuns în universul „cu două variabile” pe care profesorul îl studia în teza sa de doctorat privind funcţiile monotone, conducător Miron Nicolescu, susţinută chiar în penultimul nostru an de facultate (1956). Este poate de regretat, deoarece oricum noi făcusem legătura cu analiza bidimensională a lui K. Bögel de care se ocupase Miron Nicolescu. Cred că teza de doctorat merită să fie recitită.

Am reluat legătura cu Profesorul Solomon Marcus după 1964, când am putut veni la Facultatea de Matematică, după un periplu impus de cadre. Ne-am reîntâlnit în comisiile de examen şi în consiliul facultăţii în care Profesorul îşi susţinea lupta de idei, nu de puţine ori impunându-se ridicarea tonului. Însă nu trecutul acesta oarecum îndepărtat este partea asupra căreia aş dori să mă opresc în continuare.

Prin publicarea în 1963 a cursului de lingvistică matematică, la Editura Didactică şi Pedagogică, noi eram printre primele ţări din lume în care se ţinea un curs cu profilul anunţat, iar Profesorul Solomon Marcus, în continuitate cu opera lui Gr.C. Moisil, devenea întemeietorul şi însufleţitorul şcolii noastre de informatică teoretică. Comparând diferitele articole ştiinţifice ale Prof. Solomon Marcus din cuprinzătorul volum *Words and Languages Everywhere* [5], remarcăm o varietate greu întâlnită a domeniilor abordate, dar şi coerenţa operei. Cartea conţine 40 de lucrări selecţionate, organizate în 15 secţii care acoperă combinatorica, informatica, genetica moleculară, structuri în chimie, cuvinte infinite, limbaje formale, învăţarea, economia, logica, filosofia, artele. Unele studii privesc teoria demonstraţiei şi fenomenul înţelegerii ştiinţifice. Cine este mai interesat de aspectele personalizate găseşte în ultimele două secţiuni ale cărţii trei interviuri, două cu profesorul Cristian Calude, ilustru discipol al profesorului, şi o autobiografie. Ne rămâne volumul citat spre analize ulterioare.



Seniori ai culturii



Solomon Marcus: Laudatio

Acad. Mihail M. CERNEA

A scrie despre muntele numit Solomon Marcus este intimidant. Când spunem că Marcus este o întruchipare vie a tipului de savant-artist al Renaşterii, spunem, desigur, un adevăr, dar unul incomplet. Astăzi, în secolul al 21-lea, volumul şi complexitatea ştiinţelor depăşesc astronomic secolul Renaşterii. Ca forţă creatoare şi ca erudiţie, Marcus este un uriaş de tipul Renaşterii, dar la nivelul secolului al 21-lea. El transcende matematica, pe care a îmbogăţit-o, aducând-o, de asemenea, masiv, provocator şi original în aria cunoaşterii sociale.

În fiecare dintre disciplinele pe care le-a îmbrăţişat, traiectoria lui Marcus a fost de la student la creator, înălţând contribuţia recunoscută a ştiinţei din România la ştiinţa universală, atât în domenii tradiţionale ale matematicii, ca şi în domenii cu totul noi, moderne. Marcus este unul dintre fondatorii respectaţi ai semioticii. Ideea transdisciplinarităţii şi-a găsit în Solomon Marcus un meşter făurar care a adăugat noi spaţii în arhitectura ştiinţelor contemporane, ctitorind domenii noi, create la graniţele dintre ştiinţe – ca, de pildă, *Lingvistica matematică* – sau dintre ştiinţă şi artă – *Poetica matematică*. Sintagma superbă, *dialogul disciplinelor,* folosită de Marcus în discursul de recepţie în Academia Română, se petrece în mintea şi vorbirea acestui Om, iar de acolo generează înţelegeri noi pentru milioane de studenţi, cititori şi ascultători – într-un cuvânt, pentru Omenire.

La matematicienilor discuţia privind contribuţiile lui Marcus la conţinutul, istoria şi filosofia matematicii şi informaticii. Ca sociolog, îmi permit să semnalez o disciplină în formare pentru care scrierile lui Marcus au valoarea unor părţi constitutive: este vorba despre sociologia ştiinţei, sociologia muncii şi instituţiilor ştiinţifice. Reflecţiile lui despre ştiinţă, procesele şi instituţiile ei, despre filiaţie în ştiinţă, despre proprietate intelectuală şi despre plagiat, despre şcoli de gândire, despre relaţiile discipol-profesor, despre universitate, sunt răspândite pretutindeni în scrierile lui: în *Paradigme universale*, în *Provocarea ştiinţei*, în *Invenţie şi descoperire.* Însumate concentrat, reflecţiile sale în acest domeniu ar produce un volum surpriză de sociologie a ştiinţei. Academia Română, ca instituţie, este primul beneficiar al contribuţiei lui Marcus în acest domeniu. Mi-a rămas în memorie elogiul rostit de preşedintele Academiei Române, Ionel Haiduc, pe care l-am ascultat în sesiunea plenară din 2010 dedicată celebrării lui Solomon Marcus la a 85-a aniversare: Profesorul Marcus „este campionul preocupărilor pentru calitatea activităţii din Academie, pentru calitatea celor propuşi a fi primiţi sau promovaţi în Academie, pentru calitatea publicaţiilor Academiei". (Vezi şi Lavinia Spandonide şi Gh. Păun, coord., *Întâlniri cu Solomon Marcus*, vol. 1, p. 769, Ed. Spandugino, Bucureşti, 2011.)

Ca sociolog al ştiinţei, Marcus conceptualizează procesul şi faptul ştiinţific ca produs cognitiv, dar şi ca *public good,* bun public, cu efect intelectual şi practic social. Mai mult, Marcus este pasionat de măsurarea impactului şi influenţei ştiinţei. M-a întrebat, cu intens interes: „La ce bun poate fi sociologia dacă nu îmbunătăţeşte practica socială? Cum măsuraţi voi în sociologie, cum măsori impactul sociologiei tale?" Discuţia a continuat mult...

Aş dori să scriu aici nu numai despre ştiinţe,



ci şi despre o altă latură inseparabilă de personalitatea profesorului Marcus: dedicaţia sa neostoită cauzelor publice, civismul său militant, participarea critică la probleme de interes obştesc. Îl găseşti pretutindeni. Marcus este cetăţean de drept, chemat în nenumărate foruri de dezbatere publică, cu idei cutezătoare, critice, constructive. Prototipul participării sale este campania neobosită dusă de decenii pentru îmbunătăţirea educaţiei şi învăţământului public la toate nivelurile. Odată, mi-a împărtăşit vederile sale asupra învăţământului superior din România şi îmi amintesc plăcerea cu care a aflat cum am criticat eu însumi, public şi în scris, predarea ştiinţelor sociale în cele mai bune universităţi ale Americii, o critică independentă, dar deplin convergentă cu vederile sale. Mi-a spus de îndată că „lipsurile altora nu sunt o consolare pentru lipsurile noastre".

În pregătirea acestor modeste însemnări, am recitit ceea ce Marcus a scris ca introducere la volumul citat mai sus despre viaţa şi încercările prin care a trecut, în existenţa sa personală şi în ştiinţă. Este un volum pe care orice tânăr cercetător trebuie să îl cunoască şi îl recomand insistent. Pentru a sugera ce promisiuni se ascund în el, spicuiesc doar câteva dintre subtitlurile capitolului scris de Solomon Marcus, cu neaşteptate revelaţii despre viaţa şi traiectoria sa ştiinţifică: „Primii ani de sărăcie şi furtună", „Un elev cu rezultate inegale", „Exclus din şcoală pentru 4 ani", „M-am aruncat în braţele unei Românii care mă respingea", „Cărând pe umeri grinzi de beton", „A supravieţui", „Descoperind geometriile neeuclidiene", „În arestul poliţiei", „Pe primul loc la Bacalaureat", „Un profesor care mi-a schimbat viaţa: Miron Nicolescu", „Ani de prigoană", „Nedreptăţi care te marchează pe viaţă", „Ajutorul lui Alexandru Rosetti", „O pată neagră în dosarul meu de cadre", „Căsătorit cu Paula Diaconescu", „Prima călătorie în Occident", „Matematica: un mod de a vedea lumea", „Revelaţia anilor din urmă".

Am aflat, din acelaşi studiu, că Solomon Marcus a consemnat întâmplări, observaţii şi gânduri din bogata sa viaţă de cetăţean şi savant în nu mai puţin de 190 de caiete personale, care continuă să crească în număr. De aceea, la aniversarea a 88 de ani, îi adresez o mare rugăminte: împărtăşiţi-ne cât mai mult din aceste caiete. Scrieţi! Scrieţi! Scrieţi! Generaţii vor avea de învăţat.

Gândindu-mă la Dvs, îmi vin în minte nemuritoarele versuri ale lui Robert Frost, pe care şi le-a adresat lui însuşi şi pe care vă rog să le gândiţi şi să le rostiţi, pentru că vi se potrivesc pe de-a-ntregul:

…The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

Solomon Marcus face parte dintre acele personalităţi cu care te simţi bine să fii contemporan, pentru că simpla lor prezenţă în aceeaşi epocă şi în aceeaşi ţară este o formă de încurajare. (...) Visez o lume în care poeţii să facă spre matematică tot atâţia paşi câţi a făcut Solomon Marcus spre poezie. (Ana Blandiana)

Marcus este la noi unul dintre cei mai reputaţi şi eficienţi militanţi pe frontul modernizării cercetării şi învăţământului, al reducerii întârzierii pe care comunismul, prin componentele lui retrograde (izolarea de Occident, condamnarea dogmatică a aşa-zisei „ştiinţe burgheze", limitarea iniţiativei personale, controlul discreţionar al partidului) l-a instalat între ţara noastră şi ţările avansate. (Paul Cornea)

Profesorul Marcus supune fără încetare unui examen analitic tot ceea ce vede şi aude în jurul său. Nu numai realităţile a căror investigare face, prin tradiţie, obiectul unor discipline ştiinţifice, ci absolut orice fenomen, de indiferent ce natură, este supus sistematic judecăţii logice şi aplecării spre modelare matematică a cercetătorului. Aliată cu credinţa fermă în capacitatea fiinţei umane de a înţelege toate misterele universului, inclusiv acelea pentru care creierul nostru nu a fost echipat dintru început, o atare aptitudine este de natură să dea naştere savantului absolut.

Tocmai în virtutea acestui mariaj imbatabil, dacă există cineva care să merite, în mod superlativ, calificativul de *gânditor,* acesta este, cu certitudine, profesorul Marcus. (Mihai Dinu)

Niciun alt semiotician nu este atât de precis şi de provocator în raţionamentele sale asupra fundamentelor disciplinei noastre. (Eero Tarasti)

Prin tot ce a făcut şi face, prin tot ce a scris şi scrie, profesorul Marcus e un scandal, o palmă dată tuturor celor care cred că, de la o anumită vârstă, omul trebuie să fie morocănos şi ciufut, indiferent la toate şi preocupat numai de bolile lui. O palmă dată celor care văd cultura umanistă drept un obstacol în calea specializării ştiinţifice şi cultura, în general, drept ceva inutil şi chiar dăunător. (Liviu Ornea)

(Din volumul ***Întâlniri cu Solomon Marcus,*** Ed. Spandugino, Bucureşti, 2011)

În discursul de recepţie la Academie, Profesorul Solomon Marcus îşi recapitulează peste 60 de ani de cercetare, învăţământ şi publicistică. Textul trasează reperele dezvoltării operei sale matematice şi ne descoperă viziunea asupra matematicii care a inspirat-o. Aceste idei ne fac să înţelegem matematica într-un sens mai larg decât ne învaţă practicarea zilnică a profesiunii.

Reţinem ideea că, dincolo de exerciţiul profesiunii, matematica are o valoare culturală dată de capacitatea comunicaţională. Sunt relevante pe rând importanţa aplicaţiilor, în sens larg, moisilian, beneficiile dialogului interdisciplinar, interesul pentru structuri şi calităţi şi unitatea culturii.

Ajungând acum şi la aspectele privind cât de cât lăuntricul personalităţii magistrului, ce am putut să văd? Profesorul este în mare măsură un profesor în arta de a privi în jur cu o proaspătă şi neistovită curiozitate, de a ne stârni ca nimeni altul atenţia şi de a descoperi subiecte şi idei chiar în acele locuri pe lângă care, fără dânsul, am fi trecut imperturbabili, menţinându-ne cursul leneviei proprii. În aproape orice subiect ai discuta cu dânsul, în foarte scurt timp, ajungi să descoperi ceva. Nu ştiu cine a mai ştiut să reveleze ca dânsul atât de multe surse de interes în istoria matematicii, să le arate valoarea ştiinţifică şi culturală. Profesorul ne-a adus aproape opera lui Gödel, fără dânsul mă tem că Dan Barbilian ar fi rămas citit şi înţeles numai în parte, am fi uitat de opera matematică a lui Alexandru Froda şi nu am fi avut volumul despre Gr.C. Moisil pentru care nu găsesc termeni de comparaţie în literatura noastră.

La 88 de ani, de două ori simbolul infinitului, tot ce putem îndrăzni să-i urăm este să îşi poarte anii pe mai departe, tot atât de bine ca şi până acum, în neistovita campanie culturală cu care ne uimeşte, în mod plăcut.

Bibliografie

[1] *Grigore C. Moisil şi continuatorii săi în domeniul informaticii teoretice*, (S. Marcus, S. Rudeanu, D. Vaida, eds.), Ed. Academiei Române, 2007, 537 pag.
[2] S. Marcus: *Singurătatea matematicianului,* Ed. Academiei Române, 2008 (vezi şi http://www.acad.ro/discursuri_receptie/d2008/SMarcus-discurs Receptie.doc).



Acad. Alexandru Surdu



Alexandru Surdu s-a născut la 24 februarie 1938, la Braşov. Este membru corespondent al Academiei Române din 13 mai 1992 şi membru titular din 8 septembrie 1993; preşedinte al Secţiei de Filosofie, Teologie, Psihologie şi Pedagogie a Academiei Române (din 1993). Discurs de recepţie: *Elogiul filosofiei româneşti* (15 aprilie 1994).

Studii liceale la Braşov şi universitare (Facultatea de Filosofie) la Bucureşti. Din 1963 a lucrat la Institutul de Filosofie din Bucureşti, fiind apoi transferat la Centrul de Logică, ocupându-se cu studiul logicii clasice şi al interpretărilor ei moderne. Între 1969 şi 1970 şi-a continuat specializarea în logică simbolică şi fundamentele ştiinţelor la Universitatea din Amsterdam; între 1979 şi 1982 a lucrat în cadrul Institutului de Cercetări Pedagogice şi Psihologice, iar după desfiinţarea acestuia, ca muzeograf la Muzeul Literaturii Române şi ca redactor principal al *Revistei de Filosofie.* În 1976 a obţinut titlul de doctor în filosofie cu teza *Raportul dintre logica clasică şi logica matematică.* Este cercetător la Institutul de Filosofie, redactor-şef al *Revistei de Filosofie* (1990-2000), profesor la Catedra de Filosofie a Universităţii din Bucureşti (până în 2007); director al Institutului de Filosofie şi Psihologie „C. Rădulescu-Motru" al Academiei Române (din 1997). A adus contribuţii în cadrul logicii clasice, demonstrând posibilitatea utilizării în silogistică a termenilor singulari şi a propoziţiilor nedeterminate în maniera tradiţiei aristotelice; a elaborat criteriile formale de distincţie între propoziţiile total şi parţial false la nivelul adevărului şi al corectitudinii silogistice; a stabilit criteriile de distincţie dintre formele logico-clasice, ca forme de reflectare, şi formele logico-matematice, ca forme de modelare; a elaborat primul sistem filosofic complet al neointuiţionismului contemporan, urmărind filiaţia lui istorică, sistemele actuale, perspectivele sale filosofice. În domeniul logicii intuiţioniste, a elaborat prima teorie intuitivă a acestei logici; a elucidat problema negaţiei intuiţioniste etc. Aplicând criterii logico-metodologice de tip dialectico-speculativ, a elaborat o teorie originală în filosofia artei, numită „pentamorfoza artei", cu aplicaţii în muzică, arhitectură, sculptură, pictură şi literatură. A elaborat un sistem al gândirii speculative, bazat pe valorificarea tradiţiei antice greceşti şi a filosofiei clasice germane, cu referinţe speciale la problemele speculative ale transcendenţei, la variantele dialecticii speculative şi la aspectele logico-lingvistice ale speculaţiunii. Activitatea sa ştiinţifică este concretizată în peste 650 de lucrări, studii, articole publicate în domeniul logicii şi istoriei logicii, epistemologiei, filosofiei generale etc. [Articolele care urmează vorbesc despre o parte a cărţilor acad. Al. Surdu - n. red.] Este autorul unei cărţi despre *Şcheii Braşovului* (1992). Preşedinte al Fundaţiei „Şt. Odobleja", preşedinte al Despărţământului Braşov al Asociaţiunii Transilvane pentru Literatura Română şi Cultura Poporului Român (ASTRA), membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru corespondent al Centrului Superior de Logică şi Ştiinţe Comparate din Bologna, preşedinte, din partea română, al Societăţii Germano-Române de Filosofie din Karlsruhe. *Doctor Honoris Causa* al Universităţii de Nord din Baia Mare (2008). A fost distins cu Premiul „Vasile Conta" al Academiei Române (1975), cu Premiul „Octav Şuluţiu" al Uniunii Scriitorilor (1996) şi cu Ordinul Naţional „Serviciul Credincios" în grad de Cavaler (2004).

(După Dorina N. Rusu, *Dicţionarul membrilor Academiei Române. 1866–2010,* Ed. a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2010.)

Un moment aniversar



Marin AIFTINCĂ

Dicţionarul ne atrage atenţia că recent, pe 24 februarie, academicianul Alexandru Surdu a împlinit emoţionanta vârstă de 75 ani. Este un plăcut moment aniversar, care adună în jurul său comunitatea filosofică şi, mai larg, culturală de la noi, dar mai ales pe toţi cei solidari în simpatia, deferenţa, recunoştinţa şi admiraţia ce i-o poartă sărbătoritului, care îi întâmpină cu studiile şi cărţile incitante, dar şi cu efluviile inimii sale ce li se dăruieşte cu generozitate.

Înţelepciunea umanităţii, reconfirmată mereu ca în finalul tragediei goetheene, *Faust*, ne învaţă că valoarea supremă a vieţii rezidă în creaţie; nu mulţimea anilor, ci folosirea lor cât mai bună este sensul râvnit cu prioritate. În această perspectivă, filosoful Alexandru Surdu îşi primeşte frumoasa aniversare cu roadele bogate ale talentului şi muncii dumisale, pe care nu le-a trădat niciodată, deşi i s-a dat să înfrunte adversităţi cărora alţii poate nu le-ar fi rezistat.

Filosofia rămâne, cum a fost primită încă în antichitatea clasică greacă, cea mai înaltă îndeletnicire omenească, sprijinită însă pe solul fertil al culturii întregi, chiar dacă pragmatismul contemporan ne copleşeşte. Reluăm această idee, pentru a arăta că opera filosofică a domnului Surdu este structurată pe un orizont tematic larg ce cuprinde logica, pe care o consideră în acord cu Dimitrie Cantemir, de care a fost captivat, drept „cheia celor mai ferecate porţi ale filosofiei", dar şi filosofia sistematică, dialectico-speculativă, istoria filosofiei româneşti. Adâncindu-se în cercetarea trecutului cel mai îndepărtat al celei din urmă, asemuieşte filosofia cu un sanctuar în templul culturii româneşti, ceea ce l-a determinat să afirme că filosofia, „prin reprezentanţii ei cei mai de seamă, a fost şi a rămas *stâlpul de foc* al românităţii" (*Omagiu Academicianului Alexandru Surdu*, Buc., Paideia, 2008, p. 375).

Nu este lipsit de semnificaţie să mai adăugăm că opera gânditorului adăposteşte în spatele ei, mai greu sau mai uşor detectabile, ecourile unor momente şi întâmplări de viaţă ce au marcat evoluţia sa spirituală, ceea ce susţine oarecum aserţiunea că filosofia este şi o formă de viaţă. O încercare de a reliefa unele momente de acest fel ne dă ocazia să notăm că domnul Alexandru Surdu s-a ivit pe lume la 24 februarie 1938, în Braşov. Aici şi-a făcut studiile liceale la vestita şcoală „Andrei Şaguna", pe care Ion Petrovici o numea „citadelă inexpugnabilă a românismului tenace" (*Din cronica filosofiei româneşti,* Buc., Paideia, 2008, p. 244). După finalizarea liceului, sfătuit de concitadinul său, logicianul Niels Offenberger, se înscrie la Facultatea de Filosofie a Universităţii din Bucureşti, unde colaborează cu sfătuitorul său şi un alt cunoscut logician, Radu Stoichiţă. Urmare a rezultatelor foarte bune obţinute în timpul studiilor, după absolvire este repartizat în sistemul Academiei Române, mai întâi la Institutul de Filosofie (1963), unde lucrează sub îndrumarea logicienilor Henri Wald şi acad. Dan Bădărău. După numai un an (în 1964) este transferat la proaspăt-înfiinţatul Centru de Logică al Academiei, fondat şi condus de academicianul Athanase Joja. Aici lucrează în Sectorul de logică clasică, sub conducerea lui Dan Bădărău, participând la întemeierea unei rodnice colaborări cu personalităţi de referinţă în domeniu, precum sunt Aram Frenkian, Anton Dumitriu şi Constantin Noica. În acest mediu intelectual începe cercetările în domeniile filosofiei clasice germane şi a logicii aristotelice. Publică, chiar din 1964, articole în reviste de specialitate şi de cultură generală. Tot acum, intervine un fapt cu benefice consecinţe pentru destinul filosofic al domnului Surdu: aproape clandestin, Noica reînfiinţează, în 1965, un fel de seminar „Nae Ionescu", unde se întâlneşte cu foşti discipoli ai profesorului, Virgil Bogdan şi Constantin Floru, la care participă şi distinsul sărbătorit. Împreună cu ei desfăşoară o intensă muncă de traducător, din lucrări filosofice germane, în româneşte, bucurându-se de exigenta şi, totodată, afectuoasa îndrumare a lui Noica, căruia îi păstrează o neştearsă recunoştinţă. Despre acea etapă a devenirii spirituale, filosoful va mărturisi mai târziu că Virgil Bogdan, Constantin Floru „şi mai ales Noica au fost dascălii mei întru cele filosoficeşti (...). Lor le datorez interesul meu pentru filosofia greacă, filosofia clasică germană şi, în mod firesc, pentru *sentimentul românesc al fiinţei*" (*Omagiu Academicianului Alexandru Surdu,* p. 339). Ni se pare firesc să menţionăm cel puţin că, în aceeaşi perioadă, domnul Surdu, împreună cu Noica şi Floru, restituie publicului cititor, sub titlul *Lecturi kantiene,* traducerile lui Eminescu din *Critica raţiunii pure* şi, în anexă, două fragmente tălmăcite în româneşte de Maiorescu, din aceeaşi operă kantiană.

Stăpânit încă de studiul logicii, domnul Alexandru Surdu urmează un stagiu de cercetare (1969-1970) în logica simbolică şi fundamentele ştiinţelor, la Institutul de Matematici al Universităţii din Amsterdam. Rezultatele acestui travaliu s-au obiectivat în cărţile *Elemente de logică intuiţionistă* (1976) şi *Neointuiţionismul* (1977) – cele dintâi şi singurele monografii în literatura de specialitate de la noi consacrate neointuiţionismului contemporan. Ele pun în relief prima teorie intuitivă (neformalizată) a logicii intuiţioniste, precum şi alte aspecte teoretice semnificative.

Vocaţia meditaţiei şi cercetării filosofice, cultivată prin studii şi cercetări temeinice, prin eforturi sistematice, este definitorie pentru sărbătorit şi îi dă valoare deosebită. Acestei vocaţii i s-a dăruit cu toată fiinţa şi nu s-a înstrăinat de ea nici atunci când, desfiinţându-se Centrul de Logică (1975), a fost silit să înfrunte adversităţi absurde, care i-au modificat temporar traseul de cercetător ştiinţific. Abia în 1988 revine la matcă, mai întâi ca redactor al *Revistei de Filosofie*, ceea ce îi îngăduie să-şi reia cercetările în domeniul logicii, devenind redactor-şef al acestei publicaţii academice (între 1990 şi 2000). Dar autentica resurecţie profesională a domnului Surdu începe după momentul eliberator, din Decembrie 1989, când se reîntoarce la Institutul de Filosofie, revenit şi el la Academia Română. Parcurge toate gradele de cercetare, ajungând, în 1997, directorul acestui institut, a cărui conducere o asigură şi în prezent. Totodată, ispitit de tribuna universitară, din 1992 până în 1997, ţine cursuri de filosofie modernă şi contemporană, la Facultatea de profil a Universităţii din Bucureşti, urcând treptele didactice până la aceea de profesor. Continuă apoi profesoratul la Facultatea de Psihologie a Universităţii „Titu Maiorescu" din Bucureşti.

Fiecare înseamnă ceva prin ceea ce dăruieşte. Urmărind lista publicaţiilor apărute sub semnătura gânditorului, nu se poate să nu fii plăcut impresionat de darurile spirituale, prin care a sporit zestrea culturii noastre. Numeroasele cărţi tipărite, cele peste 650 de studii şi articole, apărute în ţară, dar şi în străinătate, acoperind orizonturi filosofice de amplă respiraţie ideatică şi profunzime de gândire, precum şi alte spaţii esenţiale din cultura şi istoria românească. Acestea sintetizează în genere rezultatele reflecţiilor şi cercetărilor întreprinse de filosof de-a lungul anilor, care dau consistenţă unei opere vrednice de aleasă preţuire şi respect. Structura ei cuprinde contribuţii originale de mare interes, a căror recapitulare, oricât de grăbită, ne obligă să le reţinem pe cele din sfera logicii clasice, prin care demonstrează posibilitatea utilizării în silogistică a termenilor singulari şi a propoziţiilor nedeterminate, în maniera tradiţiei aristotelice.

→



Seniori ai culturii



Alexandru Surdu și *istoria mitologică*

Marian NENCESCU

Gânditor profund, de factură clasică, aureolat de abordarea la *nivel fundamental* a unor domenii ce excedează adesea cadrul strict filosofic, academicianul Alexandru Surdu este, cu siguranță, una dintre personalitățile cele mai *proteice* pe plan național ale sfârșitului și începutului de veac, văzut chiar și prin prisma celor peste 650 de lucrări publicate (studii, monografii, critică și eseistică literară, dar și traduceri, inclusiv editare de carte etc.). Majoritatea acestor lucrări reprezintă contribuții *prioritare* în domeniile de referință.

În acest sens, în paralel cu abordarea a ceea ce s-ar numi „artileria grea" a filosofiei, respectiv cercetările fundamentale din domeniul logico-filosofic, cuprinse în volume precum *Teoria formelor logico-clasice* (Ed. Tehnică, 2008) sau *Cercetări logico-filosofice* (aceeași editură), sau monumentala lucrare *Contribuții românești la domeniul logicii secolului XX* (Editura Fundației România de Mâine, 1999), dar mai cu seamă seria *Filosofia pentadică,* din care a văzut recent lumina tiparului volumul al II-lea, *Teoria subsistenței* (Editura Ardealul, Tg. Mureș, 2012), Alexandru Surdu nu ezită să dedice studii substanțiale unor probleme ce intră în sfera vocațiilor filosofice, multe publicate inițial separat în publicații de profil, reunite ulterior în volume cu conținut tematic bine delimitat, precum *Confluențe cultural-filosofice* (2012), *Mărturiile anamnezei* (2004) sau mai recentele *Izvoare de filosofie românească* (Fundația Niște Țărani, 2010) ori *A sufletului românesc cinstire* (Editura Rennaissance, 2011).

În această categorie se încadrează și monografia *Scheii Brașovului* (ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Kron-Art, Brașov, 2010), în fapt o reeditare a unui studiu început în 1975, finalizat în 1981 și tipărit inițial, în condiții vitrege, în 1992. După propria mărturisire a autorului, îndemnul de a scrie această carte vine de la Constantin Noica însuși, mentor și apropiat al lui Alexandru Surdu în perioada când a lucrat ca cercetător la Centrul de Logică al Academiei Române (v. mărturiile directe despre marele gânditor, cuprinse în volumul *Contribuții la rostirea filosofică,* capitolul *Gânduri despre Constantin Noica,* Ed. Kron-Art, Brașov, 2009, pp. 149-184). Pe urmele lui Nicolae Densușianu, în istoriografia noastră, dar și ale arheologului german Heinrich Schliemann, cel ce a dezgropat de sub ruina timpului Troia, Micene și palatului lui Ulise din Ithaca, ori Labirintul din Creta, Alexandru Surdu adoptă în această carte conceptul, destul de controversat, de *istorie mitologică.* Aceasta presupune că miturile nu sunt simple povești, ori fabulații literare, ci conțin informații esențiale despre istoria popoarelor, ce pot fi descifrate și interpretate de cercetătorul avizat și cu adevărat interesat de acest fenomen.

Rod al unei munci de aproape 5 ani, cartea despre *cea mai puternică obște românească din Ardeal,* după aprecierile lui Nicolae Iorga, rezistă în timp, inclusiv în partea sa cea mai sensibilă, respectiv ilustrarea unor ipoteze de natură filologică și istorică, pornind de la surse „neautorizate" sau greu verificabile, privind toponimia locurilor, originea locuitorilor și mai cu seamă semnificația obiceiului Junilor, ritual consacrat pe plan local, păstrat ca atare în conștiința colectivă.

Între ipotezele cele mai tulburătoare promovate și susținute documentar de Alexandru Surdu, reținem ideea prezenței în arcul Carpaților Răsăriteni a *cauconilor,* trib dacic semnalat încă de Homer și inclus de istoricul grec Strabon între populațiile „de origine negrecească" ce populau Peloponezul, alcătuind ceea ce Strabon numea (provincia) *Kaukonia.* Referiri la „țara cauconilor" (*Caucaland*) întâlnim și la istoricii romani, respectiv Ammianus Marcellinus, care nota, la sfârșitul secolului al IV-lea d.Ch., că Athanaric, regele vizigoților, s-ar fi retras „cu toți ai lui într-un loc din Caucaland, inaccesibil din cauza mulțimii pădurilor și a munților…" (op. cit., p. 244). Or, cum Caucaland s-ar fi aflat în apropierea „fluviului" Alutus (Olt) și lângă muntele Caucas (Ciucas), rezultă că mitica *țară a cauconilor* era situată în nordul Țării Bârsei (ibidem, p. 245). Nu mai puțin atrăgătoare sunt referirile la *chaucorum nationes,* respectiv populațiile înrudite și pe care Alexandru Surdu, pe urmele unor surse antice (Strabon, Tacitus, Ptolemeus ori Dio Cassius), le găseste ca locuind de pe coastele Mării Baltice și din nord-vestul Germaniei actuale până în nordul Asiei Mici. Fireste, autorul ezită să pună în legătură „Daciile" menționate cu ținutul Cauconilor de la Carpați, dar nu poate trece neobservate asemănările lingvistice, inclusiv urmele arheologice care atestă migrația acestor arieni.

O altă ipoteză originală este legată de identificarea etimologiei *pecenego-cumane* a unor denumiri geografice locale, precum *Bucegi* („loc de pășune", bugeac), *Caraiman* (kara – negru și iman – vrăjitor, preot, șaman), *Runcu* (loc vechi, defrișat), inclusiv denumirea de *Brașov* (la origine, susține Alexandru Surdu, indicând toponimul, atestat, *Bara Su > Brașu > Brașău > Brașov*). De altfel, există documente care vorbesc despre cavalerii teutoni, *Ordinul cavalerilor ospitalieri,* care, luând *în dijmă* ținutul, la 1211, au găsit în Țara Bârsei localnici, respectiv *valahi și biseni* (pecenego-cumani) care foloseau în comun apele și pădurile („Silva Blacorum et Bisenorum cum aquis usus comunes excerdo…").

Cele mai consistente informații sunt însă legate de „Lycantropia și organizarea junilor la daci și la popoarele ariene" (ibidem, cap. IV, pp. 259-291), în fapt, un studiu independent, publicat și în volumul *Mărturiile anamnezei* (Ed. Paideia, 2004). Originea acestui *ritual de trecere*, prezent la toate popoarele ariene, ne conduce spre epoca patriarhală, când *lupul* se transformă în totem, identificându-se cu strămoșul tribului. Odată cu *degradarea* miturilor, apare legenda lui Lykaion (zeul lup), căruia i se aducea ca jertfă carne de om, cu scopul definit ca tinerii luptători să devină *oameni-lupi* (lykantropi), adică războinici maturi. Tradiția lykantropilor o regăsim deopotrivă la popoarele traco-getice, dar și la războinicii nordici ai lui Odin. Cu atât mai mult, dacii, care își ziceau în limba locală *lupi,* au păstrat tradiția inițierii tinerilor, pe clase de vârstă, practicată în tabere izolate (*andreion*), veritabile „câmpuri de instrucție", amenajate în acest scop. O astfel de „tabără" este identificată de Alexandru Surdu în zona Pietrele (Cetatea) lui Solomon, de lângă Șcheii Brașovului, unde junii (grupul *junes* cuprindea tinerii între 17 și 20 de ani) practicau exerciții aspre de „confirmare", în urma cărora primeau spre păstrare însemnele clanului (*draco*, steagul cu cap de lup, și *buzduganul* însângerat, păstrând semnele uciderii rituale a fiarei). Astăzi, constată autorul monografiei, se mai păstrează doar tradiția „aruncării buzduganului", obicei ce sugerează vechile jocuri cu arme (ibidem, p. 129). Adunările moderne ale *junilor* brașoveni au loc de Blagoveștenie (Buna Vestire, 25 martie) și se repetă de Florii, când are loc și *parastasul* (pomenirea) membrilor frăției, morți peste ani, dar cea mai importantă adunare are loc în prima duminică de după Paști.

Fără a intra în amănunte privind derularea manifestărilor, semnalăm că lucrarea consacră pagini substanțiale acestui ceremonial al cărui sens inițial era acela de a marca *reîntoarcerea* sau, după caz, *despărțirea* de comunitate a tinerilor confirmați, meniți astfel să ducă o veritabilă viață de lup.

În încheiere, nu putem să nu semnalăm și frumoasa limbă românească în care este scrisă cartea, amintind pe alocuri de *pathosul* lui Nicolae Bălcescu în zugrăvirea Ardealului: „Câmpul întins și drept, înconjurat de dealuri și munți – câmpia înaltă se numește azi Țara Bârsei – dezvăluie chipul împietrit al unei păsări de pradă… Chipul acestei «păsări» a fost netezit, milenii de-a rândul, de valurile apelor adunate de topirea ghețarilor și apoi de strânsoarea brațelor muntoase…"

Cu precizarea că trimiterea la forma stilizată a *capului de vultur* ne conduce la vechea denumire turcică *omu*(r), respectiv, vultur, avem și explicația uneia dintre cele mai controversate denumiri locale, Vârful Omu (de la Om), toponimie de asemenea de origine cumană, în opinia lui Alexandru Surdu.

A elaborat criteriile formale de distincție între propozițiile total și parțial false, la nivelul adevărului și al corectitudinii silogistice; a stabilit criteriile de distincție dintre formele logico-clasice, ca forme de reflectare, și formele logico-matematice ca forme de modelare, la care se adaugă monografiile menționate deja. Aplicând criterii logico-metodologice de tip dialectico-speculativ, Alexandru Surdu a formulat o teorie proprie în sfera filosofiei artei numite *pentamorfoza artei*, elaborată ca sistematică filosofică cu implicații în muzică, arhitectură, artele plastice și literatură. De asemenea, a conceput un sistem al gândirii speculative bazat pe valorificarea tradiției antice grecești și a filosofiei clasice germane, cu speciale referiri la problemele speculative ale transcendenței, la variantele dialecticii speculative și la aspectele logico-lingvistice ale speculațiunii.

Este remarcabil faptul că Alexandru Surdu nu s-a izolat în perimetrul strict al specialității sale. Știind că, așa cum s-a mai spus, filosofia este conștiința de sine a unei culturi, interesul său constructiv l-a purtat în zone ale istoriei, creației și identității românești peste care fariseismul, ignoranța și adversități vinovate își întind uneori umbra otrăvitoare. Astfel, importantele realizări ale spiritului creator al gânditorului sunt fericit completate mai întâi cu studii de mare frumusețe ideatică și nu mai puțin profunde consacrate filosofiei românești, căreia i s-a dăruit cu pasiune decenii de-a rândul și nu întotdeauna în condiții faste. Elogiind-o cu argumente solide și cu iubire filială, el înțelege filosofia românească prin resursele ei autentice stratificate în limba, istoria și cultura poporului român. În aceste izvoare cristaline ale ființării noastre, filosoful a identificat, împreună cu alți iluștri antecesori, energiile nemuritoare ale filosofării românești, ridicate la nivelul conceptului și al înțelepciunii în viață, ceea ce reprezintă aportul nostru prețios la îmbogățirea tezaurului filosofic al lumii. Sunt contribuții teoretice și filsofice a căror valoare este cu atât mai importantă, cu cât unii de pe la noi se pronunță dezinvolt și chiar denigrator la adresa filosofiei și a culturii românești. Valorizărilor negativiste, de tipul celor arătate, academicianul Alexandru Surdu le răspunde nu doar prin limpezimea scrierilor proprii și fermitatea atitudinilor sale, dar și alăturându-se convingerii marelui său învățător, l-am numit pe Constantin Noica, cum că: „Prin cultură și mai ales prin filosofie (...) ne putem califica în noua orânduială a lumii. Filosofia noastră, pe care unii o contestă și alții o ignoră, ajunsese între cele două Războaie Mondiale, și chiar mai târziu, la performanțe memorabile. Avem, ca să zicem așa, filosofi de formula unu, creatori de sisteme filosofice și, nu întâmplător, ci tocmai datorită izvoarelor nesecate ale filosofiei românești" (Apud: Alexandru Surdu, *Izvoare de filosofie românească,* Editura Biblioteca Bucureștilor, 2010, p. 10)

Ar fi un fapt de neiertat pentru noi dacă am lăsa deoparte o altă dimensiune semnificativă a activității domnului Surdu. Este vorba despre alcătuirea unor importante ediții critice din opera lui Eminescu, Maiorescu, Blaga, Odobleja, Joja, precum și aceea de traducător din creația lui Kant, Popper, Wittgenstein, prin care a adus servicii incontestabile culturii naționale.

Fără să mai adăugăm alte elemente imaginii relevante, conturate până aici, este potrivit să mai subliniem încă ceva esențial: însușirile intelectuale deosebite ale domnului Alexandru Surdu sunt întregite de alese calități morale, dând profilul unui spirit remarcabil în contextul filosofiei românești, al unui intelectual ce și-a făcut din iubirea de neam și țară o linie de conduită a întregii vieți. Momentul aniversar îl găsește în tinerească putere creatoare, cu proiecte ambițioase, încât noi îi dorim, în continuare, ani mulți, rodnici și frumoși, spre a dărui culturii noastre alte scrieri valoroase și a îmbărbăta compatrioții în fața furtunilor acestor vremuri.



Urmuz, 130 – 90

Biografie

cu a cărei substanţă s-ar putea scrie, după moda timpului, *viaţa halucinantă a lui Urmuz,* dacă, neţinând seama că el fiind revendicat numai de poeţi, singurii care au scris despre el şi care în dragostea lor n-au pus niciun preţ pe biografia lui, ea fiind total neglijată, şi cum, dintr-un anumit punct de vedere, o biografie strictă e oarecum necesară şi interesantă, iată mai jos schiţată – sumar, dar complet – cea dintâi biografie completă a lui Urmuz, cu date de la mama lui, d-na Eliza dr. Ionescu-Buzău, care, deşi locuind în chiar centrul oraşului, n-a fost vizitată în cei şapte ani care s-au scurs de la moartea fiului său de niciunul din admiratorii lui până în toamna aceasta, când, împreună cu Voronca şi Saşa Pană, am aflat-o într-o seară de ploaie şi am avut surpriza să descoperim, în afară de fotografii şi amănunte preţioase, chiar manuscrise inedite şi când am aflat – atunci şi în alte vizite de mai pe urmă – diagrama vieţii lui Urmuz aşa după cum urmează:

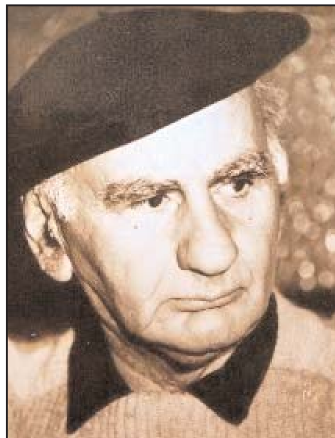
Când s-a născut, la 17 martie 1883, la Curtea de Argeş, unde tatăl său era medicul spitalului, Urmuz s-a chemat Demetru Dem. Ionescu-Buzău moştenind numele exact al familiei.

Dar, când a fost înscris la şcoală, tatăl său, doctorul Ionescu-Buzău, din cine ştie ce simpatie faţă de felul de a se numi al ţăranilor şi în special al ruşilor, cu un nume derivat din cel de botez, şi, cum îl chema Demetru, l-a trecut sub numele de Demetrescu, care i-a rămas apoi pentru toată viaţa, deşi părinţii lui buni au continuat să se numească mai departe Ionescu.

În 1888, întreaga familie face o călătorie în afară din ţară şi o şedere de un an la Paris, după care se stabileşte pentru totdeauna la Bucureşti.

7 ani. Şcoala primară Antim. Docil, copilul învaţă un abecedar şi o gramatică pe care mai pe urmă avea să o defloreze, răvăşind-o în toate sensurile. Apoi Liceul „Lazăr". Adolescenţa. Preocupările ei. Cărţi multe de astronomie şi de călătorii. Din vremea aceasta datează prietenia cu actorul Ciprian, cu care a fost coleg, şi cu de curând decedatul Nae Constantinescu.

După terminarea liceului, face un an Facultatea de medicină, pe care apoi o părăseşte oarecum îngrozit.



1904. Stagiul militar la un regiment de infanterie din Bucureşti. Sublocotenent.

După armată, înscrierea la Drept. Epocă de citit cu pasiune. Cum în vremea aceea electricitatea era încă rară, Urmuz adormea cu cartea în mâini şi cu lampa aprinsă, care peste noapte fâlfâind, era găsit a doua zi negru de funingine.

În 1907, puţin timp după moartea tatălui său, îşi ia licenţa, şi apoi câţiva ani e judecător prin diferite oraşele din judeţele Argeş, Tulcea şi Târgovişte.

1913. Campania în Bulgaria, la sfârşitul căreia se mută în Bucureşti ca grefier la înalta Curte de Casaţie. Din această epocă datează unele hohote de râs care izbucneau din camera lui, unde citea fraţilor şi surorilor, mai apoi şi la câţiva amici, aventurile groteşti ale eroilor săi, plăsmuite încă de pe vremea când era în provincie (Ghergani), cu mulţi ani înainte de primele începuturi ale dadaismului.

După Războiul din 1916, pe care l-a făcut în întregime într-o Moldovă în care a fost chinuit de febră recurentă, Urmuz se întoarce plictisit şi destrămat.

Continuă cu regularitate slujba de la Casaţie, dar ceasuri întregi petrece cu pianul pe care îşi încearcă melodii proprii. Duce o viaţă de ascet şi izolat. În afară de unele preumblări nocturne, nimic terestru nu-l încântă şi nicio voluptate în a mânca sau dormi bine. O singură mare pasiune: concertele simfonice pe care le ascultă turmentat, cu faţa ascunsă în mâini.

În 1922, d-l Tudor Arghezi îi tipăreşte prima bucată în *Cugetul românesc.*

Dar o lumină tot mai vie creştea înăuntru vizionarului şi, cu un an mai târziu, la 23 noiembrie 1923, câteva gloanţe fulgerară într-un boschet la Şosea.*

Schematic, aceasta a fost viaţa lui Urmuz. E transcrisă uscat, aşa cum a voit mama lui: fără savoarea dureroasă a tragediei, fără amănuntele caracteristice şi emoţionante pe care le-am aflat, pe care le mai bănui.

Pentru o biografie care lipsea e suficient.

Dar viaţa lui – capitolul femeilor, capitolul neurasteniei creatoare – va rămâne sau poate nu va rămâne închis în hârtiile prăfuite din casa de pe strada Apolodor, în amintirile mamei lui, ale prietenilor şi poate ale celei necunoscute femei care, câteva zile după moarte, a venit să întrebe dacă nu s-a găsit asupra lui un pachet cu scrisori.

Geo Bogza (*unu*, anul III, nr. 31, noiembrie 1930)



* PROCES-VERBAL

Astăzi 23 nov. 923

S-a prezentat în faţa noastră sergentul de oraş cu seria 738 anume; Roşu Gh. care raportează că pe şoseaua Kiseleff în dosul Bufetului în boschet se găseşte un om împuşcat. Imediat ne-am transportat în localitate şi aici în dosul boschetului într-un boschet în apropiere de şos. Jianu colţ cu str. D-tru Ghica în adevăr am găsit un individ culcat pe pământ cu faţa în sus mort împuşcat în tâmpla dreaptă iar în mâna dreaptă ţinea un revolver marca S.T.M. îmbrăcat în haine gri şi pardesiu de asemenea gri cu vergi, ghete negre şi pălărie maron la percheziţia făcută s-a găsit asupra lui mai multe notiţe, scrisori şi o carte de membru No. 10436 a soc. foncţionarilor publici pe numele D. Demetrescu-Buzău ajutor Grefier Casaţie precum şi suma de lei 943 (nouă sute patruzeci şi trei) într-un portmoneu de culoare neagră tot asupră-i s-a mai găsit un ceasornic de aur fără capac şi 2 chei. [...]

Din *Procesul verbal* al comisarului de poliţie, circa 3.

Ismail şi Turnavitu

Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai târziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 şi jumătate dimineaţa, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu un odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie… Alţi viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreţine până au împlinit vârsta de 16 ani şi au căpătat forme mai pline, când, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte rând pe rând şi fără pic de mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismail nu se ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ţine astfel sechestrat pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de corupţia moravurilor noastre electorale. Totuşi, Ismail reuşeşte să scape de acolo câte trei luni pe an, în timpul iernii, când cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii şi apoi să se agaţe de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă şi împărţit la lucrători… În acest mod speră el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitoreşti… Ismail primeşte şi audienţe, însă numai în vârful dealului de lângă pepiniera cu viezuri. Sute de solicitatori de posturi, ajutoare băneşti şi lemne sunt mai întâi introduşi sub un abat-jour enorm, unde sunt obligaţi să clocească fiecare câte 4 ouă. Sunt apoi suiţi în câte un vagonet de gunoi de-al primăriei şi căraţi cu o iuţeală vertiginoasă până sus la Ismail, de către un prieten al acestuia, care îi servă şi de salam, numit Turnavitu, personaj ciudat, care, în timpul ascensiunii, are urâtul obicei de a cere solicitatorilor să i se promită corespondenţă amoroasă, contrar ameninţă cu răsturnarea.

Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni. Nemaiputând suporta mirosul ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu mai multă vreme politică şi reuşi astfel să fie numit ventilator de Stat, anume la bucătăria postului de pompieri „Radu-Vodă".

La o serată dansantă făcu cunoştinţă lui Ismail. Expunându-i acestuia mizera situaţie în care a ajuns din cauza atâtor învârtituri, Ismail, inimă caritabilă, îl luă sub protecţiunea sa. I se promise să i se servească de îndată câte 50 de bani pe zi şi tain, cu singura obligaţiune pentru Turnavitu de a-i servi de şambelan la viezuri; asemenea, să-i iasă înainte, în fiecare dimineaţă, pe strada Arionoaiei şi, prefăcându-se că nu-l observă, să calce viezurele pe coadă spre a-i cere apoi mii de scuze pentru neatenţie, iar pe Ismail să-l măgulească pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de rapiţă, urându-i prosperitate şi fericire…

Tot spre a place bunului său prieten şi protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obiecei la insulele Majorca şi Minorca; mai toate aceste călătorii se compun din dus, din spânzurarea unei şopârle de clanţa uşii Căpităniei portului şi apoi reîntoarcerea în patrie…

În una din aceste călătorii, Turnavitu, contractând un guturai nesuferit, molipsi la înapoiere, în aşa hal, pe toţi viezurii, încât, din cauza deselor lor strănuturi, Ismail nu îi mai putea avea la discreţie oricum.

Fu imediat concediat din serviciu.

Fire afară din cale sensibilă şi neputând suporta o atare umilinţă, disperat, Turnavitu îşi puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii, după ce avu însă mai întâi grijă să îşi scoată cei patru dinţi canini din gură…

Înainte de moarte se răzbună grozav pe Ismail, căci, punând să i se fure acestuia toate rochiile, cu gaz dintr-însul le dădu foc pe-un maidan. Redus astfel la mizerabila situaţie de a rămâne compus numai din ochi şi favoriţi, Ismail abia mai avu puterea să se târască pînă la marginea pepinierei cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine şi în această stare a rămas şi până în ziua de azi...



Urmuz, 130 – 90



Urmuz, precursor al avangardei în literatura română

Constantin VOICULESCU

Demetru Demetrescu-Buzău, cunoscut sub pseudonimul Urmuz, s-a născut la Curtea de Argeş, la 17 martie 1883 (acum 130 de ani) şi s-a stins din viaţă la Bucureşti, la 23 noiembrie 1923, prin sinucidere. Avea doar 40 de ani! Urmuz este cunoscut ca o figură legendară a literaturii române din perioada interbelică, considerat ca fiind cel mai original reprezentant al avangardei literare de la noi. El inaugurează în literatura română ceea ce se numeşte astăzi literatura absurdului, antiproza.

Din mărturisirile unei surori, aflăm că Urmuz iubea mult muzica. A fost o fire solitară, melancolică, accentuat introvertită, cu comportări bizare, imperturbabil la reacţiile cunoscuţilor. Unul dintre puţinii lui prieteni, dramaturgul G. Ciprian, povesteşte că uneori tocmea o trăsură şi-i poruncea birjarului să o ia mereu la dreapta până ajungea la locul de unde a plecat. La fel a procedat şi în fatala zi de 23 noiembrie 1923 când, din motive rămase necunoscute, s-a împuşcat după ce a coborât din trăsura care l-a adus la locul de plecare. Odată a cumpărat din piaţă o găină, a legat-o la capul bastonului şi a intrat într-o prăvălie cerând „o pălărie de sezon". Supărat că vânzătoarea nu înţelegea despre ce pălărie este vorba, a bătut de două ori cu bastonul în duşumea de s-a trezit găina, care a început să bată din aripi, spre disperarea vânzătoarei. Despre alte ciudăţenii ale lui Urmuz ne povesteşte Tudor Arghezi, care i-a publicat primele scrieri. Se scula în toiul nopţii şi-i trimitea scrisori urgente ca să-l întrebe dacă nu e mai bine să pună virgula înainte sau după un cuvânt. Îi spunea când să publice o anume scriere, când să o rupă. Intervenea la lucrătorii din redacţie pentru a-i schimba anumite fraze. Era anxios, faţa exprima tristeţe în permanenţă, iar privirea era absentă. O asemenea fire justifică, în parte cel puţin, tipul de literatură scrisă de Urmuz. Scrierile acestuia se numără printre primele exerciţii predadaiste din lume, întrucât acestea au circulat înainte de 1916, anul când a luat fiinţă, la Zurich, mişcarea dadaistă, printre iniţiatorii căreia se află şi românii Tristan Tzara şi Marcel Iancu. Mişcarea dadaistă nega orice raport dintre gândire şi expresie, dintre logică şi poezie, aceasta devenind o simplă „operă" a hazardului.



Literatura absurdului, inaugurată de Urmuz, este o literatură care neagă caracterul raţional al vieţii şi, prin urmare, caracterul inteligibil al acesteia. Termenul a fost folosit în filosofia existenţialistă, unde absurdul denumeşte neputinţa de a găsi un sens unic şi o coerenţă deplină vieţii, de a pune de acord individul cu societatea. Literatura absurdului încearcă să izoleze drama individului pierdut într-o lume ce nu poate fi înţeleasă şi care îi este ostilă. De subliniat că această literatură a absurdului nu este însă şi absurdă, ea având, de regulă, un caracter simbolic. Scrierile lui Urmuz, considerate la început ca simple bufonerii inteligente, s-au impus cu timpul prin comedia cuvântului, prin asociaţiile neasteptate pe care autorul le fixează în structuri verbale perfect logice, de tip clasic, stârnind prin aceasta râsul. Aceste scurte naraţiuni sunt vide de conţinut, însă au o gradaţie aparent logică. Dincolo de datele absurde ale universului creat, în proza lui Urmuz se poate descoperi realitatea înconjurătoare, concretă şi prozaică, fapt ce l-a determinat pe George Călinescu să-l numească pe Urmuz un „mare sensibil schimonosit".

În continuare vom face scurte referiri la patru dintre scrierile lui Urmuz, a cărui operă este extrem de redusă ca număr de pagini. Acestea sunt: *Algazi et Grummer* (două pagini), *Ismail si Turnavitu* (două pagini), *Pâlnia şi Stamate* – scriere subintitulată *Roman în patru părţi* (patru pagini). Cea de-a patra scriere se intitulează *Fuchsiada.* În toate aceste scrieri urmuziene, universul creat este grotesc, e un univers fantastic, care se încheagă din datele unei realităţi cotidiene puternic localizate şi foarte prozaice. Obiectele care o compun sunt surogate ale civilizaţiei noastre citadine: stofe de macat, abajururi, tejghele, ochelari ş.a. Atmosfera este însă de o tulburătoare familiaritate. În portretizarea personajelor, autorul nu neglijează nimic: îmbrăcăminte, schiţa biografică, gesturile caracteristice, totul rezultând însă din adunarea elementelor celor mai eteroclite într-o înjghebare imposibilă şi derizorie. Tehnica folosită de Urmuz în prozele sale este deraierea logică, renunţarea sistematică la orice asociaţie normală, logică şi trecerea într-un alt plan de gândire. Iată, de pildă, cum descrie apartamentul familiei Stamate din *Romanul în patru părţi – Pâlnia şi Stamate:* „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc şi sonerie". Până aici descrierea este logică. În continuarea descrierii veţi sesiza deraierea logică prin trecerea într-un alt plan de gândire: „În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfăşurată în cearşafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi... 20 bani bacşiş. Această cameră nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea din afară decât cu ajutorul unui tub prin care uneori iese fum şi prin care se pot vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu, iar în timpul zilei, doi oameni cum coboară din maimuţă"… În cea de-a doua cameră, în partea opusă se află „o încăpere scundă, cu pământ pe jos, în mijlocul căreia există un ţăruş, de care este legată întreaga familie Stamate". Citind cele patru pagini, înţelegem că *Pâlnia şi Stamate* este un concentrat antiroman erotic cu implicaţii metafizice.



Să ne referim şi la câteva personaje din scrierile lui Urmuz. Ismail din povestirea *Ismail şi Turnavitu* este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate. „Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică". Ismail este văzut pe la ora 5 şi jumătate dimineaţa, rătăcind în zigzag „pe strada Arionoaiei, fiind însoţit de un viezure de care se află strâns legat cu un otgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie..." Din prea multă dragoste părintească, tatăl său îl ţine sechestrat într-un borcan situat în podul locuinţei, "pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de moravurile noastre electorale". La groapa cu viezuri a lui Ismail se prezintă numeroşi cetăţeni care cer fie posturi, fie lemne, fie ajutoare băneşti. Aceştia sunt mai întâi introduşi într-un abajur enorm, unde sunt obligaţi să clocească fiecare câte patru ouă.

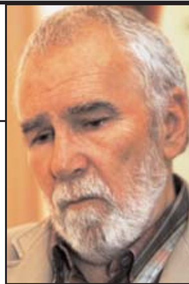
Algazi din povestirea *Algazi et Grummer* este un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor şi cu barba rasă şi mătăsoasă. Până aici totul pare normal. Brusc, autorul trece în alt plan de gândire printr-o deraiere logică şi aflăm că barba lui Algazi este „frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată"... „Algazi nu ia mită. O singură dată s-a pretat la o asemenea faptă, când era copist la Casa Bisericii; dar nu a luat bani, ci numai câteva cioburi de străchini, din dorinţa de a face dotă unor surori ale sale, sărace, care trebuiau să se mărite toate a doua zi".

Despre Fuchs din *Fuchsiada* aflăm că „nu a fost făcut chiar de mama sa", pentru că, la naştere, acesta a preferat să iasă prin una dintre urechile bunicii sale, „mama sa neavând deloc ureche muzicală". Cum vede lumina zilei, Fuchs se duce direct la Conservator, unde ia forma de „acord perfect". Aici stă ascuns trei ani într-un pian, iar după ce învaţă fulgerător armonia şi contrapunctul, constată cu regret că „două din sunetele ce-l compuneau degeneraseră: unul în o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, iar celălalt în o umbrelă, care împreună cu un sol diez i-au dat lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă". Eroul e de o pudoare feciorelnică. Zilnic îşi consumă frunza de viţă care-i acoperă părţile intime, iar seara se retrage în „fundul umbrelei sale şi are grijă să se încuie cu două chei muzicale şi nu iese de aici până când nu are o altă frunză protectoare".

Critica literară l-a receptat diferit, dar favorabil. Pompiliu Constantinescu remarca notele satirice din scrierile urmuziene. Astfel, în *Pâlnia şi Stamate* îl satirizează „pe burghezul fără imaginaţie", iar în pitorescul absurd din *Ismail şi Turnavitu*, „se ascunde schema sufletească a politicianului". George Călinescu sublinia demnitatea stilistică, liniştea de mare prozator clasic, din care, „prin contrast fireşte, iese şi comicul". Eugen Ionescu îl consideră pe Urmuz „unul dintre premergătorii revoltei literare universale". Matei Călinescu apreciază că scrierile lui Urmuz sunt o ilustrare a umorului negru, a comicului absurd, a grotescului şi a automatismelor limbii. Nicolae Balotă consideră că scrierile lui Urmuz sunt o literatură de revoltă, în care intenţia satirică e prezentă aproape în fiecare frază. În Urmuz – continuă criticul – „descoper pe continuatorul lui Caragiale în masca ridicolă aruncată pe obrazul unei societăţi". Ion Negoiţescu crede că Urmuz se situează printre iniţiatorii literaturii moderne universale: suprarealism, absurd, antiliteratură. În planul „inteligenţei româneşti este unul dintre cele mai curioase fenomene de evoluţie prin revoluţie artistică".



Actriţa de film Maria Cebotari



Dumitru OLĂRESCU

Maria Cebotari (10 februarie 1910, Chişinău – 9 iunie 1949, Viena), a fost cântăreaţă de operă, una dintre cele mai mari soliste soprane. Este înmormântată în Viena (cimitirul Döblinger), unde există şi o stradă care-i poartă numele.

Studiază la Chişinău, apoi este angajată ca actriţă la Teatrul de Artă din Moscova. În 1929 a plecat la Berlin, unde a luat lecţii de canto. A debutat în 1931, la Opera din Dresda, în rolul lui Mimi din opera *Boema* de Giacomo Puccini. Aici a rămas ca solistă până în 1943. În perioada 1935–1943 a dat reprezentaţii şi pe scena Operei de stat din Berlin. Ulterior a fost angajată ca solistă permanentă a Operei de stat din Viena, unde a rămas până la moarte.

Foarte apreciate au fost rolurile sale în operele lui Mozart şi Richard Strauss (care a şi scris pentru ea opera *Salomeea*). A luat parte la festivalurile muzicale din Salzburg la invitaţia lui Bruno Walter şi Herbert von Karajan.

A jucat în opt filme, turnate în Germania, Austria şi Italia, alături de vedete ale cinematografului de atunci, inclusiv alături de soţul ei, Gustav Diessl.



Bucurându-se de succese triumfale pe mai toate scenele Europei (...), datorită excepţionalelor sale calităţi vocale, Maria Cebotari era atât de bine dotată din punct de vedere scenic şi interactiv, încât şi-a îngăduit să devină şi actriţă de cinema, de un cert nume, cu tot convenţionalismul rolurilor sale, mai toate de cântăreţe. Făcute să pună, mai ales, în valoare darurile sale muzicale, personajele sale din filme erau înnobilate de o sensibilitate aparte şi de un remarcabil simţ al măsurii care reusea să frâneze orice elan melodramatic, orice accent teatral fals. (Carlo Albert Peanc)

Născută în Basarabia, la începutul secolului trecut, la numai paisprezece ani, Maria Cebotari uimeşte lumea cu arii din *Tosca* şi *Aida*. În 1931, când abia împlinise douăzeci şi unu de ani, evoluţia fulminantă pe scena Operei din Dresda în rolul de debut Mimi din *Boema* lui Giacomo Puccini o face cunoscută departe de hotarele României.

„Tot publicul din sală a rămas fascinat”, menţiona ziarul german *Dresdner Anzeigen* a doua zi după spectacol. „Maria Cebotari a devenit cea mai strălucitoare stea a Operei de stat din Dresda, unică şi irepetabilă.

O nouă Mimi la Opera din Dresda. E posesoarea unei voci de o extraordinară căldură, cu nuanţe fermecătoare. Ea te răpeşte, te duce pe aripile ei! Iar în actul trei, când actriţa îşi învinge definitiv timiditatea, vocea ei capătă dimensiuni grandioase. S-a întâmplat ceea ce presupuneam: teatrul a rămas uluit.

De succesul Mariei Cebotari e încântat şi maestrul Fritz Busch, cel care a descoperit-o la conservatorul din Berlin. Despre succesul acesta se vorbeşte pretutindeni...” (R. Arabagiu, *Simfonia neterminată*, în *Orizontul*, 1989, nr. 5, p. 93.)

Presa timpului o numeşte „unul dintre miracolele lumii”.

A evoluat pe cele mai prestigioase scene ale lumii: The Royal Opera, Convent Garden – Londra, Metropolitan House Opera – New York, Teatre alla Scala – Milano, La Fenice – Veneţia, Wiener Staatsoper, Berliner Staatsoper.

A colaborat cu Operele din Paris, Roma, Zürich, Stockholm, Florenţa, Bruxelles, Amsterdam, Basel, Riga, Wiesbaden, Palermo, Copenhaga, Praga, Graz, Bucureşti, jucând în *Boema, Traviata, Madame Butterfly, Nunta lui Figaro, Răpirea din Serai, Don Giovanni, Rigoletto, Carmen, Evgheni Oneghin, Andréa Chénier, Turandot, Solomeea, Cavalerul rozelor, Daphne, Münchhausen, Studentul cerşetor, Faust, Romeo şi Julieta, Castelul Dürande, Julius Caesar, Orfeu şi Euridice.*

La vârsta de 24 de ani a fost distinsă cu cel mai înalt titlu onorific de *Kammersängerin* şi înalta distincţie *Coroana României în gradul de Comandor* (1942).

A colaborat cu dirijorii Bruno Walter, Arturo Toscanini, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Richard Strauss, Joseph Krips, Klemens Krauss, Ferenc Fricsay, Wilhelm Furtwäanger etc.

În numai nouăsprezece ani de activitate muzicală, artista Maria Cebotari a interpretat peste şaizeci de roluri, trecând de la soprană lirică la soprană dramatică până la mezzo-soprană şi chiar dansatoare (*Salomeea* de Richard Strauss).

În scurt timp devine primadona Operei din Dresda, primadona Operei din Berlin şi, mai târziu, primadona Operei din Viena. Un tumultuos temperament artistic, o memorie fenomenală (memora textul operei sau dialogul pentru film după a doua citire, reuşea să-şi interpreteze fără repetiţie rolul în spectacole la care n-a mai participat de 4-5 ani), o inteligenţă şi o intuiţie scenică înnăscute se completau organic cu o muzicalitate şi o voce excepţională, cu admirabila ţinută fizică: ochii mari şi negri de o rară expresivitate dominau întreaga ei înfăţişare cu trăsături originale, tăinuite de un uşor mister, iar blândeţea şi mişcările ei domoale ascundeau un temperament sudic, ce izbucnea ca un vulcan când ajungea la culmea dramatică a partiturilor sale – calităţi ce nu i-au lăsat indiferenţi nici pe regizorii de film.



Maria Cebotari intră în lumea filmului muzical când acest gen luase o mare amploare în toată Europa. Erau deja personalităţi celebre şi interpretei nu i-a fost simplu să se afirme într-o nouă ipostază artistică.

Vocea originală, plină de farmec, face ca rolul episodic din filmul *Troika* (1931) al regizorului Vladimir Strijewski s-o evidenţieze pe actriţa debutantă ca ulterior să fie invitată de regizorul Victor Janson de la studioul german U.F.A. (Hollywood-ul european) pentru a juca în filmul muzical *Fata în alb* (*Canto d'amore, Mädchen in Weiss,* 1935) alături de renumiţii actori de cinema Ivan Petrovich, Georg Alexander, Hide von Stolz şi Hans Iunkerman.

Acţiunea „melodramatică” a filmului se desfăşoară în Rusia de până la război, şi anume, într-o instituţie de învăţământ pentru domnişoarele aristocrate. Maria Cebotari creează rolul Danielei, o domnişoară înzestrată cu o voce superbă, obsedată de dorinţa de a deveni cântăreaţă. Cum e şi firesc, la acea vârstă apare şi dragostea în jurul căreia se axează acţiunea filmului.

Într-un interviu din presa germană, interpreta Danielei menţiona: „Pe lângă măiestrie vocală, rolul acesta mai impune şi mari exigenţe actoriceşti... Trebuie să spun că rolul Danielei mă atrage foarte...” (R. Arabagiu, *Simfonia neterminată*, în *Orizontul*, 1989, nr. 9, p. 92.)

Adevăratul debut al Mariei Cebotari în arta cinematografică a reuşit. Actriţa a îndreptăţit prezicerile presei şi aşteptările publicului. Filmul a fost proiectat pe ecranele mai multor ţări, având ca titlu *Studenta Institutului din Smolnîi* sau *Pensionul imperial.* În 1937 filmul a fost proiectat în cinematograful Odeon din Chişinău. Presa timpului i-a făcut o amplă reclamă, publicând şi o serie de cadre din film. Ziarul *Bessarabscoe slovo* din 27 octombrie 1937 scria: „Mâine, la Odeon va rula pelicula *Studenta Institutului din Smolnîi* cu Maria Cebotari în rolul principal. Cu acea Marie Cebotari despre care critica europeană scrie că, după Amelina şi Galea Curci, publicul spectator nu a audiat o astfel de soprană şi care, datorită vocii sale puternice, a obţinut o victorie asupra vedetei de cinema care se numeste Martha Eggherth (cunoscută prin filmele *Where is the Lady?, Der Zarewitsch, Die Czárdásfürstin, Die Blonde Carmen, Das Hofkonzert, Zauber der Boheme, Addio Mimi, La Valse brillante* s.a. – nota D.O.). Cu acea Maria Cebotari care nu de mult a cântat în teatrul Covent Garden din Londra şi a cucerit publicul. Iar ca să cucereşti publicul acestui teatru londonez înseamnă să te ridici la rangul de artist cu renume mondial.” (*Bessarabscoe slovo* din 27 octombrie 1937, citat din *Basarabia*, 1991, nr. 11.)

Fata în alb îi aduce Mariei Cebotari reale succese şi pe calea filmului. Îi deschide drumul în cariera sa cinematografică, fiind invitată după puţin timp într-un rol titular – Marina Marta – în filmul *Starke Herzen* (1937, *Inimi tari*) al regizorului Herbert Maish. Filmul se va produce tot la studioul U.F.A. din Germania şi va aborda un subiect din realitatea revoluţionară a Rusiei anului 1918. De data aceasta, Maria Cebotari îl are ca partener pe reputatul actor austriac Gustav Diessl.

→

Dumitru Olărescu s-a născut la 14 aprilie 1947 în satul Gura Galbenei, raionul Cimişlia. A absolvit Facultatea de Filologie a USM (1969), Cursurile de Estetică şi Dramaturgie de Film (Moscova, 1979), doctorantura (1997). Activează în domeniul artei cinematografice din 1969: redactor superior, redactor-şef, director artistic al Studioului Viaţa (Centrul Naţional de Cinematografie al Republicii Moldova, Studioul Moldova-film). Se afirmă ca scenarist. Este autor a peste optzeci de filme de scurt şi lung metraj. Laureat al mai multor festivaluri cinematografice din ţară şi de peste hotare.

Din 1991 colaborează cu Institutul de Istoria şi Teoria Artei al AŞM. În 1999 susţine teza de doctor în studiul artelor. Din 2002 este şeful sectorului *Arta cinematografică şi TV*. Întreprinde investigaţii în domeniul istoriei, esteticii, teoriei şi limbajului artei cinematografice. Publică monografiile *Filmul. Valenţele poeticului* (2000), *Vlad Ioviţă dincolo de timp* (2006), *Filmul la răspântie de veacuri* (2009). Publică în ţară şi peste hotare circa şaizeci de studii şi articole ştiinţifice. Este membru al Prezidiului Uniunii Cineaştilor din Republica Moldova, membru al Consiliului artistic al Ministerului Culturii.

Este Laureat al Premiului de Stat al Republicii Moldova, Maestru Emerit al artei, Cavaler al Ordinului *Gloria Muncii.*



Podul de reviste

Relaţiile sentimentale, pe care în film ei trebuiau să le simuleze, se transformă în relaţii reale. Peste un an, Maria Cebotari divorţează de actorul rus Alexandr Vîrubov şi se căsătoreşte cu Gustav Diessl – actor cu o vastă filmografie începută încă de la filmul mut.

După vizionarea mai multor filme cu actorul Gustav Diessl, filmologul român Constantin Popescu (*Cupluri celebre din lumea filmului,* Editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 245) concluziona: „Cu un chip armonios, cu trăsături energic sculptate, calm, distant, cu o expresie dură, arareori luminată de un zâmbet strecurat cu parcimonie, care trădează un fond mai puţin brutal, o fire capabilă de sentimente mai calde, mai umane, Diessl a marcat, cu inconfundabila lui personalitate, filmul german din anii '20-'30, precum şi filmul italian din anii războiului şi cu unele incursiuni în studiourile hollywoodiene şi cele franceze."

Ne-am oprit la descrierea felului de a fi al acestui actor pentru a ne da seama şi de potenţialul actoricesc al Mariei Cebotari, care trebuia să se confrunte şi să facă faţă acestui cuplu. Pe ecran, acest tip de caracter, ciocnindu-se cu o fiinţă romantică şi plăpândă, cu zâmbetul ei blând şi luminos, formează un cuplu în care are loc un proces de completare reciprocă, ducând la o armonie a contrastelor. Toate acestea au dat vigoare acestui cuplu actoricesc devenit celebru.

Şi regizorii şi interpreta s-au străduit să pună în valoare atât virtuţile vocale, cât şi talentul de actriţă dramatică a protagonistei, evitând pe cât a fost posibil canoanele esteticii spectacolului muzical, convenţionalismele pur teatrale, şi susţinând apropierea de firesc – tendinţe care au impus noi modalităţi de expresie, noi criterii artistice şi estetice de apreciere a măiestriei actorului de film muzical, umbrind astfel şi cariera artistică a unor interpreţi concurenţi ai Mariei Cebotari, cum ar fi, spre exemplu, interpretele şi actriţele germane Erna Sack sau Zarah Leander, aceasta din urmă fiind deja binecunoscută prin filmele *Premiera, La Habanera, Der Blaufuchs, Das Lied der Wiiste, Demals* ş.a.

Filmul *Inimi tari* a fost apreciat drept o realizare de mare forţă dramatică, dar s-a produs ceva imprevizibil. Anume, această forţă îi face pe conducătorii nazişti să se sperie că acest film conceput antibolşevic poate fi interpretat şi ca un film antinazist. Filmul a fost interzis... Dar acest incident n-a influenţat cariera artistică a Mariei Cebotari şi a lui Gustav Diessl. Regizorul Josef von Baky, personalitate remarcabilă în cinematografia germană, îi propune Mariei Cebotari rolul principal în filmul său *Intermezzo,* însă numeroasele obligaţii ca interpretă de operă o fac să refuze oferta. Aproximativ în aceeaşi perioadă, în paginile unei reviste berlineze de specialitate, Maria Cebotari afirmă: „Îmi iubesc foarte mult profesia, iubesc opera mai mult decât orice. Filmul mă interesează fără îndoială şi mă bucur când fac un rol reuşit, dar aceasta nu este profesia mea principală." (Revista *Filmwoche*, Berlin, 1937, nr. 17.)





Maria Cebotari şi-a exprimat astfel fidelitatea faţă de arta care a făcut-o celebră, dar şi motivul pentru a refuza ofertele mai multor studiouri din întreaga Europă. În acele timpuri zbuciumate, artista era nevoită să respingă delicat şi unele oferte dubioase din punct de vedere ideologic. Acceptă, însă, cu plăcere oferta regizorului italian Carmini Gallone, cineast în mare vogă pe atunci, „patriarhul filmului muzical", de a apărea împreună cu Benjamino Gigli – cel mai mare tenor al lumii – în filmul *Cântec de leagăn* (*Solo Per te, Mutterlied,* 1937).

Tenorul B. Gigli era deja cunoscut şi ca interpret în mai multe filme muzicale (dintre care *Vergiss mein nicht, Dubist mein Glück, Simfonie di cuori* ş.a.), iar regizorul Carmine Gallone era numit, datorită forţei sale prolifice, „Cecil Blount De Mille în varianta europeană". Printre altele, cineastul C. Gallone a fost un favorit al lui Mussolini, acordându-i-se în 1937 Cupa Mussolini pentru filmul *Scipio Africanul*, drept cel mai reuşit film italian. A realizat peste o sută de filme în Italia, Franţa, Anglia, Germania, specializându-se în melodrame interpretate de mari dive ale filmului mut (Lyda Borelli, Soava Gallone ş.a.), în filme istorice (*Ultimele zile ale oraşului Pompei, Cartagina în flăcări* ş.a.), iar după război lansează filme-opere şi filme muzicale (*Cântecul vieţii, Puccini, Rigoletto, Trubadurul, Cavaleria rusticană, Tosca* ş.a.). La data lansării filmului *Cântec de leagăn* el avea deja experienţa câtorva zeci de filme. Acest film, fiind o coproducţie germanio-italiană, se turnează în Germania şi în Italia, la studiourile *Cinecittà* din Roma.



Maria Cebotari, având în preajmă aceste personalităţi de primă mărime, nu s-a speriat, se străduia spre un alt nivel de interpretare a operei muzicale în limbajul cinematografic. Se gândea la o sinteză mai organică dintre cele două arte, dintre cele două limbaje diferite.

Şi a reuşit... Pelicula *Cântec de leagăn* impresionează prin dramatismul ei, exprimat cu multă măiestrie de duetul Gigli – Cebotari. Iar chipul Fimmei Appiani, creat de Maria Cebotari, a fost splendid şi ca voce şi ca ţinută scenică alături de Ettore Vanni al neîntrecutului tenor Benjamino Gigli. De nivelul acestora s-au străduit să se apropie şi ceilalţi interpreţi – Peter Bosse, Michael Bohnen, Hilde Hildebrand ş.a.



Montajul, mizanscenele, atmosfera din cadru denotă experienţa şi măiestria regizorului Carmine Gallone, care a rămas satisfăcut de nivelul artistic al filmului şi, în primul rând, de prestaţia duetului Gigli – Cebotari, pe care îl solicită şi la următorul său film, *Giuseppe Verdi* (*Divine armonie, Drei Frauen um Verdi*).

Filmul se turnează în 1938 la studiourile *Cinecittà* din Roma. La baza filmului se află subiectul operei lui Verdi *Traviata*. Rolul compozitorului G. Verdi este interpretat de reputatul actor Fosco Giachetti. În alte roluri se produc actori foarte cunoscuţi: Pierre Brasseur (Alexandre Dumas–fiul), Henri Rolan (Victor Hugo), Gabriel Gabrio (Honoré de Balzac), Lamberto Picasso (Gaetano Donizzetti) ş.a.

Am vrea să menţionăm că echipa de filmare, în frunte cu regizorul Carmine Gallone, pornind lucrul la filmul *Giuseppe Verdi,* a dat dovadă de un act de curaj, fiind conştientă de o competiţie acerbă cu numeroşi concurenţi de breaslă din toată Europa.

Se ştie că în acea perioadă ecranele Europei erau invadate de filme dedicate marilor personalităţi, mai ales din domeniul muzicii. Acest fenomen avea o motivaţie psihologică ce ţinea de starea fizică şi spirituală a europenilor din acele timpuri crunte, care simţeau stringent necesitatea unei oaze de lumină şi căldură sufletească. Acestea puteau fi recuperate, fie şi parţial, prin artă şi, îndeosebi, prin muzică.

Avalanşa de filme biografice muzicale se dezlănţuie după lansarea pe ecrane a filmului lui Manfred Noa, *Johann Strauss, regele valsului* (1929), urmat de *Războiul valsului* şi *Farmecul unui vals* (1933), *Un vals pe Neva* (1934) şi apoi de încă vreo şapte filme dedicate lui Johann Strauss, turnate în Europa şi America.

Viaţa scurtă, dar dramatică a lui Franz Schubert a constituit subiectul unei întregi suite de filme, dintre care *Serenada primei iubiri* (1931), *Cântecele mele te imploră* (1933). Tot în această perioadă i se dedică un film şi lui Ludwig van Beethoven – *Nemuritoarea iubire.* De mai multe filme s-a bucurat viaţa compozitorului Wolfgang Amadeus Mozart – *Mozart sau pe cine iubesc zeii* (1936), *Melodia unei nopţi* (1938), *Mozart* (1939). Filmul *Noaptea destinului* (1938), dedicat compozitorului rus Piotr Ceaikovski, a fost premiat la Festivalul din Veneţia (1939). Personalitatea contradictorie şi tumultuoasă a lui Franz List a inspirat şi ea cineaştii, care i-au dedicat în 1935 două filme: *Vis de dragoste* şi *Rapsodia dragostei.*

Acestea sunt doar unele lucrări din numeroasa categorie de filme muzicale biografice. În contextul respectiv, filmul *Giuseppe Verdi* a fost un examen serios pentru întreaga echipă.

Şi în acest film, Maria Cebotari, în rolul interpretei Teresina Stolz, una dintre cele trei mari iubiri ale lui Verdi, e o adevărată splendoare. Impresii deosebite produc fragmentele din opera verdiană *Aida* (libretul – Antonio Ghislanzoni) şi, în special, duetul final al Aidei şi al lui Radames, în care vocile celor doi mari artişti, Gigli şi Cebotari, se zbuciumă, contopindu-se într-o divină melodie.

Pe scenă, Maria Cebotari n-a jucat în opera *Aida*, episodul a fost conceput şi interpretat special pentru acest film, ţinând cont într-o anumită măsură şi de specificul artei cinematografice.

Filmul *Giuseppe Verdi* a fost aplaudat pe toate ecranele lumii.

De o rezonanţă mondială s-a bucurat şi filmul *Premiera Madame Butterfly* (*Il sogno di Butterfly*), lansat în 1939, tot la studiourile *Cinecittà* din Roma, după motivul operei lui Giacomo Puccini *Madame Butterfly.*

Maria Cebotari are din nou ocazia să fie alături de cele mai luminoase stele ale artei interpretative şi ale ecranului: Fosco Giachetti, Tito Gobbi şi cel care, ulterior, în calitate de regizor, a constituit o epocă în filmul mondial – Vittorio de Sica.

Mariei Cebotari i se potriveau de minune căldura sufletească şi timbrul vocii pentru rolul Cio-Cio-san. În film, ea încearcă o nouă interpretare a acestui personaj. Renumitul monolog cu aşteptarea fiului era interpretat pe scenă prin plimbări disperate, prin oftaturi şi suspine sugrumate. Comportamentul scenic al Mariei Cebotari e foarte firesc. Vocea e calmă, dar străluminată profund din interior de aşteptare şi speranţă. Fluidele acestor sentimente trec uşor şi la spectator.

În punctul culminant al operei – finalul filmului – în episodul despărţirii eroinei de fiul său, multe interprete recurg la o dezlănţuire totală a emoţiilor, tremurânde îl strâng pe copil la piept. În această scenă, Cio-Cio-san a Mariei Cebotari evită orice melodramatism. Mama se desparte de copilul său cu multă dragoste şi gingăşie...

Astfel, intuiţia artistică, emotivitatea lirică ale Mariei Cebotari domină filmul, depăşind cele mai strălucite stele ale timpului.

KOLAM, o privire spre India

Kamala KRITHIVASAN

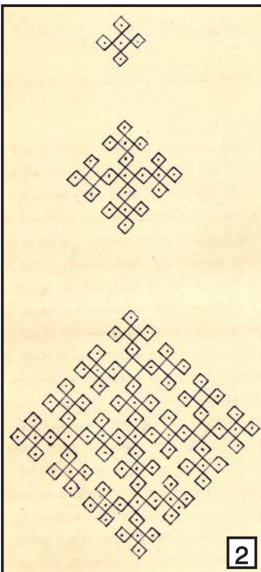


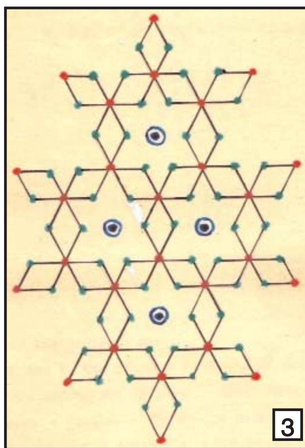
Kolamul este o formă de desen decorativ care este realizat în curtea din față a caselor din India. Desenarea de figuri kolam este mai răspândită în sudul Indiei, în special în zona rurală. Din cauza blocurilor cu apartamente, la oraș conceptul de „curte din față” își pierde semnificația, dar figuri simple sunt încă desenate în fața ușii de intrare în apartamente. În India de Nord, figurile respective sunt numite *Rangoli* și ele sunt desenate cu diferite pulberi colorate.

În India de Sud, femeile se scoală dimineața mai devreme și pregătesc suprafața curții, stropind-o cu apă. Uneori, se folosește și balega de vacă pentru a cerui solul, deoarece se crede că aceasta are proprietăți antiseptice. Înainte ca solul să fie complet uscat, se realizează decorațiile kolam și astfel ele durează mai multă vreme.

Desenarea curții este sarcina femeilor, care realizează figurile kolam presărând cu dexteritate făină de orez ținută între degete (Fig. 1). În vremurile noastre se folosește și praful de cretă. Folosirea făinii de orez este motivată de ideea de a ajuta furnicile să-și găsească mai ușor hrana. De asemenea, sunt astfel invitate păsările și alte viețuitoare mici să mănânce din făină, indicând în acest fel cum se poate ajunge la o coexistență armonioasă. De-a lungul zilei, desenele dispar, pentru că se calcă peste ele, sau din cauza ploii și vântului, de aceea noi figuri kolam sunt realizate în dimineața următoare. În unele locuri, kolamurile sunt desenate de două ori pe zi, dimineața devreme și în partea a doua a după-amiezii.


1


2


3

Tradiția spune că figurile kolam aduc prosperitate casei. Ele sunt ca o inscripție de bun venit așezată în fața locuinței. Zeița *Lakshmi,* zeița prosperității, este astfel invitată să intre. Dacă în fața unei locuințe nu este desenat un kolam, înseamnă că persoanele din casă au o mare supărare. Dacă cineva moare într-o casă, nu se desenează kolamuri timp de treisprezece până la șaisprezece zile, durata depinzând de clanul căruia îi aparține familia. De asemenea, nu se desenează kolamuri la comemorarea zilei de deces a părinților. Dimpotrivă, dacă un copil se naște în familie, chiar dacă asta se întâmplă în alt sat sau oraș, indiferent de momentul zilei, partea din față a curții este imediat decorată cu un kolam. Este un fel de a-i spune „bun venit” noului membru al familiei.

La ocazii speciale și la festivaluri, desenele kolam sunt mai largi și mai complexe. În sălile unde au loc căsătorii sau nunți, kolamurile sunt desenate cu o zi înainte de ceremonie, folosind pastă de făină de orez. Pentru aceasta, orezul este ținut în apă mai mult de o oră pentru a se depune, formând o pastă apoasă. O bucată mică de cârpă este înmuiată în această pastă și prinsă între degete și apăsată în timpul mișcării pe podea, în așa fel încât lichidul alb se scurge uniform și se obține desenul dorit. După ce este lăsat să se usuce, kolamul arată foarte frumos și durează pentru multă vreme. Pe margini și în centrul figurii, se folosește pulbere roșie (*kavi*), pentru a face desenul și mai atrăgător. Kolamuri se desenează și în încăperea *pooja*, camera de rugăciune a locuinței. De asemenea, se desenează kolamuri de mari dimensiuni în temple. Fac asta voluntari care consideră operațiunea ca o participare la slujbă. Astăzi, kolamurile sunt desenate în temple cu vopsea, astfel încât durează mult, în ciuda faptului că oamenii calcă pe ele. Se crede că liniile trebuie să fie complete (curbe închise), semnificația simbolică fiind că în felul acesta se previne intrarea spiritelor rele înăuntrul figurii și, deci, și înăuntrul casei.

Autorii au reușit să adauge filmului calități artistice și prin specificul artei cinematografice. Operatorul Anchise Brizzi se străduiește să efectueze mișcările de aparat conform ritmului dictat de partitura muzicală. Acest ritm s-a aflat și la baza montajului. Regizorul C. Gallone face ca fraza de montaj a imaginii să alterneze cu cea sonoră potrivit aceluiași ritm. Se accentuează astfel cu exactitate unele sensuri sau virtuți vocale (ale interpreților sau ale orchestrei) prin caracterul planului cinematografic. Scena despărțirii mamei de fiu, spre exemplu, e concepută mai mult din planuri generale, pentru a reda întreaga stare, iar în prim-plan e numai copilul, care concentrează pentru un moment esența și semnificația întregului episod.

Operatorul Anchise Brizzi și scenograful Guido Fiorini, colaboratorii regizorului C. Gallone la toate filmele cu Maria Cebotari, ne introduc într-un veritabil anturaj nipon cu toate atributele sale.

Acestea toate împreună au determinat nivelul artistic al tuturor componentelor filmului, care a fost înalt apreciat de publicul spectator și de critica de specialitate, considerându-l cel mai reușit film al Mariei Cebotari.

În această perioadă, Maria Cebotari e stresată grav de un incident foarte periculos pentru acele timpuri. Conducerea nazistă, vrând să se folosească de marea popularitate de care se bucura artista nu numai în Germania, dar în toată Europa, exercită presiuni asupra ei ca să participe în filmele de propagandă a regimului. Sub diverse motive, ea se eschivează de la aceste „propuneri”, dar Gestapoul, poliția secretă a lui Hitler, continuă s-o urmărească. Gustav Diessl, care, între timp, devenise regizor, o salvează, găsind o altă candidată pentru acele filme de duzină. Incidentul s-a consumat și artista și-a continuat anevoioasa sa cale spre culmile frumosului.

Printr-o tratare originală, Maria Cebotari s-a impus pe scenele Europei și cu rolul Violettei din opera *Traviata* de G. Verdi, fapt ce l-a inspirat și pe regizorul C. Gallone; împreună cu dramaturgul Guido Cantini, el scrie scenariul filmului *Amami Alfredo* (*Iubește-mă, Alfredo*), care intră în producție la studiourile *Cinecittà* în 1940.

Exegeții timpului au remarcat că din vastul repertoriu al interpretei Maria Cebotari, Violetta rămâne o realizare fără egal. Fiecare frază muzicală e pătrunsă de lirism și suavitate, fiecare scenă conturează tot mai pronunțat și mai concludent chipul complex al eroinei, destinul ei dramatic. Aceste idei ale lui Antonio Mingotti se referă și la filmul *Iubește-mă, Alfredo,* unde prin chipul Violettei armonizează perfect virtuțile vocale și cele actoricești. Ea reușește să evite exteriorizarea simplistă a dramatismului conținut în piesa lui G. Verdi. Violetta Mariei Cebotari a cucerit spectatorul prin emoție și feminitate, evitând naturalismul promovat de multe



interprete importante ale timpului. Aici Violetta – în film e Maria Dalgeri – nu mai este o simplă „traviată”, ea e plină de personalitate, e o doamnă care iubește și aspiră la idealuri, poate, nu prea mari, dar profund umane.

Dacă filmul *Iubește-mă, Alfredo* a fost înalt apreciat de publicul european și de cel american, aceasta se datorează în cea mai mare măsură Violettei, adică Mariei Cebotari, fiindcă regizorul C. Gallone, împreună cu dramaturgul G. Cantini și operatorul A. Brizzi, n-au reușit să găsească nici cheia dramaturgică, nici limbajul sau echivalentul cinematografic adecvat operei verdiene. De aceea, filmul este lipsit de nerv, de spectaculozitate, reducându-se adesea la „o transplantare” riguroasă pe celuloid a unor fragmente din opera *Traviata.* Faptul e semnalat și de presa italiană a timpului: „Filmul nu este mai mult decât un pretext pentru a aduce pe ecran eternele melodii ale Violettei Valery, care, din nefericire, îngreunează filmul, mai ales că se rezervă un respect exagerat pasajelor orchestrale.

După succesul filmului *Visul Doamnei Butterfly,* regizorul C. Gallone s-a lăsat sedus de farmecul vocal al interpretei și de aceea filmul are un caracter static.” (Revista italiană *La tribuna,* 17 octombrie 1940.) Chiar dacă suntem de acord cu aceste opinii, meritele filmului *Iubește-mă, Alfredo* rămân, totuși, incontestabile, ținând cont de funcția lui de conservare a imaginii și a vocii Mariei Cebotari, dar și a partenerilor ei: Claudio Gora, Paolo Englich, Paolo Stopa, Luigi Almirante, Aristide Baghetti ș.a.

(Va urma)

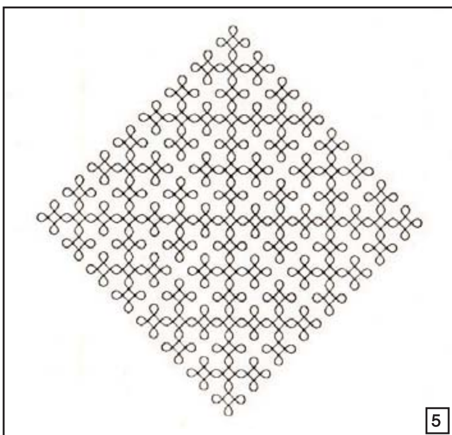


La pas, prin satul global

Pe vremuri era un motiv de mândrie să poți trasa figuri complicate fără a ridica mâna de pe podea (asemenea curbe corespund în teoria grafurilor *circuitelor euleriene*). La ocazii precum *Navarathri* – însemnând *nouă nopți* în India de Sud (în Nord sărbătoarea este numită *Dasara* și înseamnă *zece zile*) – sunt desenate kolamuri de mari dimensiuni. Sărbătoarea începe în ziua cu lună plină dintre 16 septembrie și 15 octombrie. În sudul Indiei, în vremea respectivă se țin în casă, la locuri vizibile, păpuși *Golu*. Sunt obișnuite competițiile cu această ocazie. Un grup de oameni vizitează casă după casă dintr-o zonă prestabilită și acordă premii celor mai reușite păpuși *Golu* și celor mai frumoase desene kolam.

4

În luna *Marghazhi* (de la 15 decembrie la 15 ianuarie), oamenii se scoală foarte devreme și realizează zilnic desene de mari dimensiuni. În sate, în unele puncte ale kolamului se așază flori de dovleac, fixate într-un mic suport de lut. Mai ales fetele tinere sunt entuziaste și învață noi desene. În vremurile vechi, oamenii se adunau în luna *Marghazhi* dimineața devreme și mergeau pe străzi interpretând cântece de slavă Celui de Sus. Și mai demult, fetele tinere se adunau dis-de-dimineață, mergeau împreună la râu, se îmbăiau și, în timp ce reveneau acasă, interpretau cântece de slavă. Credința era că asemenea ceremonii le vor aduce bărbați buni și că incantațiile sunt benefice și pentru comunitate.



5

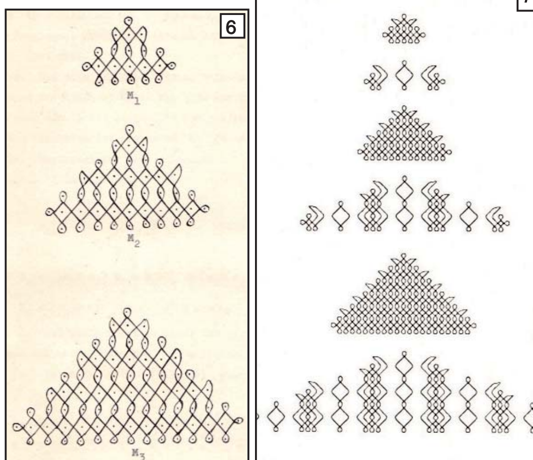
Nu numai decorarea curților este scopul kolamurilor. Ele constituie și exerciții fizice și mintale speciale. Stând aplecat și desenând kolamuri se întăresc mușchii. Desenarea precisă a unei figuri cere concentrare și determinare. Astfel, kolamul este un mijloc atrăgător de stimulare a minții unei persoane. El dezvoltă memoria și puterea de concentrare a copiilor care încearcă să învețe așa ceva, mai ales că se poate practica și cu creionul pe hârtie, sau pe podea sau la tablă, cu o bucată de cretă.

E loc de multă creativitate, se pot imagina desene noi. În multe reviste din India există o secțiune separată pentru femei și în acea secțiune, în afară de noi rețete culinare și altele de acest gen, sunt publicate noi kolamuri trimise de cititori.

Există diferite tipuri de desene kolam. În principiu, ele sunt realizate în două moduri. Unul presupune folosirea de puncte în jurul cărora se desenează apoi linii curbe, în celălalt se desenează puncte care apoi sunt unite într-un mod precizat. Figurile 2 și 3 ilustrează cele două metode.

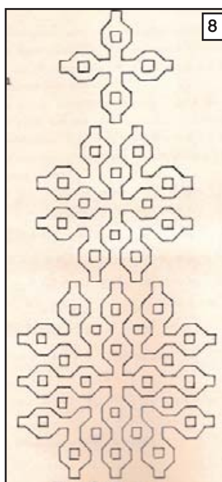
Unele kolamuri sunt figuri unitare (precum „lampa" din Figura 4). O metodă de acoperire a unui spațiu mai larg este combinarea mai multor desene mici, pentru a forma unul mai mare. Figura 2 arată cum patru desene mici sunt combinate pentru a forma desenul al doilea, apoi patru desene rezultate astfel sunt combinate pentru a forma desenul al treilea – procesul poate continua. Aici, liniile sunt drepte. Dacă le trasăm curbe, obținem desenul din Figura 5. Figura 6 dă un alt exemplu de acest fel. Cât de întinse desene se pot obține din porțiuni mici se vede și în Figura 7.

Un kolam obținut prin desenarea mai întâi a punctelor și unirea lor este kolamul *Vilvatham,* din Figura 3. Un alt exemplu este *Kooja,* din Figura 8. Matematic vorbind, aceste figuri pot fi considerate a avea o creștere polinomială. Unele kolamuri sunt circulare. Un exemplu este *Hridhya Kamalam,* din Figura 9. Este uneori interesant de văzut din câte linii (curbe închise) se poate desena un kolam. Unele kolamuri sunt formate dintr-o singură curbă închisă (circuit eulerian). Două exemple sunt *Krishna Salangai* și *Hridhya Kamalam.*

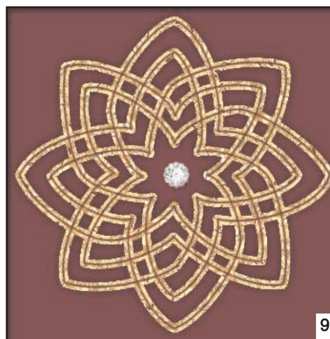


6

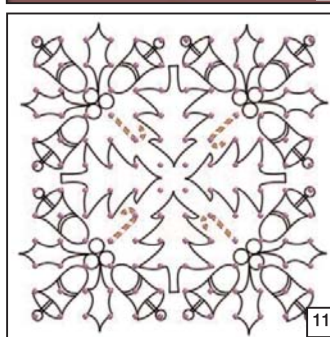
7



8



9



11

Cu fiecare formă kolam sunt asociate anumite credințe. Se crede, de pildă, că unele figuri au efect benefic asupra sănătății și bunăstării familiei. Există un poem intitulat *Soundharyalahari,* format din o sută de versuri, care aduce laudă *Zeiței Adhi Parasakthi.* A fost scris de *sfântul Adhi Sankara* prin secolul al zecelea. Fiecare repetare a poemului se crede că are putere în vindecarea bolilor, asigurarea sănătății etc. Pentru fiecare vers există un desen diferit și se spune că dacă cineva recită versul respectiv de un anume număr de ori, timp de un număr precizat de zile, după ce a desenat kolamul asociat versului, a așezat idolul Zeiței pe el și a oferit și o anume mâncare pregătită special pentru Zeiță, persoana respectivă se va vindeca sau va obține ceea ce dorește.

Există, de asemenea, și un desen care se cheamă *Meru* sau *Srichakra*, care este păstrat în locul de rugăciune al casei – Figura 10. Acest desen se spune că are puteri divine. Apar aici nouă niveluri de contururi închise, iar doi poeți compozitori, *Sri Muthuswami Dikeshdar* și *Sri Uthukadu Venkatasubbayyar*, au compus nouă cântece descriind puterea fiecărui nivel. Aceste cântece sunt interpretate în timpul a nouă zile de ceremonie, prin septembrie-octombrie.

Nu numai hindușii, principala religie din India, dar și oameni de alte religii desenează kolamuri. Figura 11 indică un desen care se realizează în ziua de Crăciun.

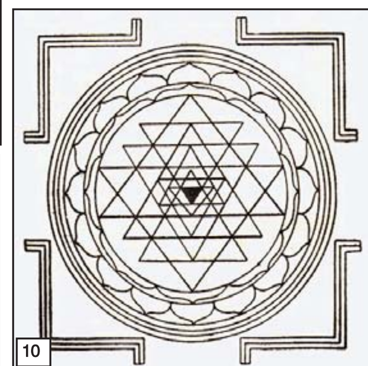
Kolamurile i-au atras și pe matematicieni-informaticieni și există mai multe încercări de a genera asemenea figuri folosind gramatici formale care procesează imagini bidimensionale [1, 2, 3, 4]. O metodă constă în a genera mai întâi fragmentele de bază, care apoi sunt asamblate în mod potrivit. Altă metodă este generarea mai întâi a punctelor și indicarea instrucțiunilor de conectare a acestora [1]. Patternuri circulare, cum este *Hridhaya Kamalam,* sunt generate în [2]. O altă posibilitate automată este bazată pe utilizarea sistemelor Lindenmayer (gramatici formale inspirate din modul de creștere a organismelor multicelulare, introduse în 1968 de biologul olandez Aristid Lindenmayer, n.red.), interpretând simbolurile ca fiind mișcările unui cursor. Pentru a obține curbe cu ondulări blânde, se folosesc aproximări B-spline [3, 4].

Kolamurile sunt o parte a culturii indiene. Ele nu sunt numai desene decorative sau rituale, dar se constituie și ca bune exerciții pentru creier. Indienii sunt mândri de această tradiție și speră ca ea să fie apreciată și de alte popoare.

Referințe

[1] G. Siromoney, R. Siromoney, K. Krithivasan, Array Grammars and Kolam. *Computer Graphics and Image Processing*, 3 (1974), 63-82.

[2] G. Siromoney, R. Siromoney, Radial Grammars and Radial L Systems. *Computer Graphics and Image Processing,* 4 (1975), 361-374.



10

[3] P. Prusinkiewicz, K. Krithivasan, M.G. Vijayanarayana, Applicatons of L-Systems to Algorithmic Generation of South Indian Folk Art Patterns and Karnatic Music. În *A Perspective in Theoretical Computer Sciences, Commemorative Volume for Gift Siromoney,* editat de R. Narasimhan, World Scientific, 1989, pp. 229-247.

[4] P. Prusinkiewicz, K. Krithivasan, Algorithmic Generation of South Indian Folk Art Patterns, *Proc. INCOCG, Singapore, September 1988,* pp. 323-335.

[5] *Traditional Customs and Practices: Kolams* (http://www.indian-heritage.org/alngaram/kolams/).

[6] Gift Siromoney „KOLAM" (http://www.cmi.ac.in/gift/Kolam).

(Traducere de Gh. P.)



Un argeșean prin lume

Tezaure furate



Ion PĂTRAȘCU

Astăzi, iubitorii civilizației elene constată că, pentru a admira multe dintre creațiile acesteia, trebuie să se deplaseze la Paris, Londra, Berlin, Sankt Petersburg sau Moscova. Numai la Luvru ei își mai pot bucura ochiul și sufletul cu opere precum *Venus din Milo, Victoria Înaripată din Samotrace, Afrodita din Knidos* sau *Athena cu Cască din Aegina.* La British Museum, ei găsesc o sală specială, enormă, cu creații în marmură de pe Acropolea ateniană. Apoi, înapoi la Luvru, pentru a căuta capodopere sumeriene din secolele XXV–XXIV î.Hr., Statuia mutilată de la Mari sau cea a Afroditei de la Dura Europos, ambele de pe teritoriul Siriei. Egiptenii, la rândul lor, au reușit să recupereze de la Luvru doar o parte dintre frescele antice luate de francezi. Însă, nu i-au putut convinge și pe nemți să le returneze *Bustul lui Nefertiti,* aflat la Muzeul din Berlin.

Acestea sunt doar câteva exemple din istoria jafurilor culturale, practicate de cei mari și puternici, prin locurile unde s-au instalat ca stăpâni. Au fost, în primul rând, stăpânii mărilor și oceanelor (Anglia, Franța, Olanda, Spania, Portugalia), care și-au format extinse imperii coloniale. Nu putem uita nici imperiile mai mult sau mai puțin continentale: habsburgic, otoman, țarist. În capitalele acestor puteri au fost masate valori inestimabile, practic pagini din istoria popoarelor de sub dominația lor.

După această introducere, să ne referim pe scurt doar la câteva dintre tezaurele înstrăinate. Aș începe cu Acropola ateniană, pe care poetul francez Lamartine a numit-o *cel mai remarcabil poem în piatră.* Panteonul de acolo, de pe Stânca Sacră, dăltuit de *Fidias – egalul zeilor,* a rămas, ca o punte peste 25 de secole, un mesaj luminos despre istoria și civilizația elenă. Acropola a suportat capriciile unor împărați bizantini: Theodosius II a închis-o, considerând-o templu păgân, iar unii urmași ai săi au prins gustul transferării la Constantinopol a celor mai mărețe monumente din Grecia. Așa au ajuns acolo statuile din aur și fildeș, respectiv a Atenei și a lui Zeus din Olimpia, care figurează printre cele șapte minuni ale lumii antice.

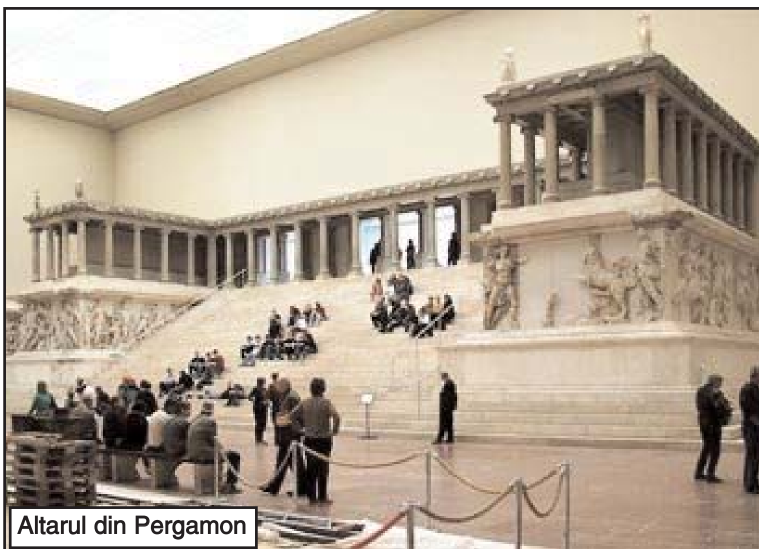
Apoi, au urmat demolări succesive. Armata venețiană, condusă de amiralul Morosini, a încercat să-i alunge pe turci din Grecia. Pentru amiral, Panteonul nu era decât un depozit turcesc de praf de pușcă, pe care trebuia să-l distrugă. Și, asta a și făcut. Pe acolo a trecut și contele Choiseul-Gouffier, care a dus la Paris o bună parte a frizei de Est și un număr de metope, motivând că nu a făcut altceva decât să ia ceea ce zăcea pe jos.

Marea demolare a fost făcută de ambasadorul britanic la Constantinopol, lordul Elgin, în baza unui firman al sultanului. El a furat de pe Acropolă 90 dintre cele mai frumoase opere de marmură, printre care 12 statui, 56 de plăci din frize cu inscripții și imagini, o coloană cariatidă, 15 metope, precum și unele piese din Erection. În final, colecția respectivă, cunoscută sub numele de *Marmurele lui Elgin*, a ajuns la British Museum. Grecia nu a încetat demersurile pentru redobândirea acestei comori, dar în van. Dacă războiul Troiei a durat zece ani, bătălia eleno-engleză a marmurelor încă mai continuă, după două sute de ani.

Să rămânem tot în arealul de civilizație elenă. O altă poveste fascinantă este legată de *Tezaurul lui Priam* din Troia. Tonul l-a dat arheologul amator german Heinrich Schliemann care, luând în serios *Iliada* lui Homer, a început escavări ilegale pe teritoriul Turciei. A avut noroc, găsind un container de argint, plin cu vase de aur masiv, bijuterii, diademe faimoase, pandantive, coliere, diverse alte obiecte de argint și bronz. Comoara, numită inițial *Tezaurul lui Priam,* s-a dovedit ulterior a fi cu vreo 13 secole mai în vârstă decât regele Priam. După unele încercări nereușite de a-și expune *captura* la Luvru sau la Ermitaj, în anul 1881, Schliemann donează colecția Muzeului de Istorie Antică din Berlin.

În 1945, tezaurul a fost preluat de autoritățile militare sovietice și dus la Moscova. Urmează o tăcere totală până în anul 1996, când, sub patronajul președintelui Boris Elțin, la Muzeul Pușkin din Moscova se vernisează *Expoziția Secolului,* unde erau etalate 259 de piese din *Tezaurul lui Priam.* Revendicările Turciei și Germaniei nu au avut niciun ecou la Moscova. Atena se gândea să ceară și ea comoara, însă, până la urmă, s-a mulțumit cu semnarea unei înțelegeri care prevedea ca, după rezolvarea unor aspecte legale, Grecia să fie următoarea țară unde va fi expus tezaurul. Mă gândesc acum că elanul grecilor ar fi putut fi temperat și de informațiile, solicitate cu insistență (1995) de diplomații greci la București, despre recuperarea tezaurului românesc de la Moscova.

Să revenim tot la Heinrich Schliemann, care, în anul 1869, a descoperit la Micene ceea ce el a numit *Masca Mortuară a lui Agamemnon,* proclamând cu mândrie că *l-am privit în față pe vestitul rege micenian.* Mai târziu, a înțeles și el că masca a aparținut unui alt rege, care domnise cu vreo trei secole mai devreme. La acea dată, Schliemann nu știa că norocoși de prin secolul al XV-lea sau al XVI-lea au descoperit și scos ilegal din Grecia obiecte valoroase de patrimoniu, cunoscute sub numele de *Tezaurul Aidonia* (al privighetorilor). Despre acesta s-a aflat abia în anul 1993, când, la o galerie din New York, au fost expuse 312 piese din acea comoară. Atunci, Fortuna a ținut cu grecii. Tribunalul din Manhattan a decis ca tezaurul să intre în posesia Greciei.


Altarul din Pergamon

O istorie fascinantă are orașul antic Pergamon, ridicat pe teritoriul Turciei de astăzi, la 26 de km de coasta Mării Egee. A fost chiar capitala Regatului Pergamon din perioada elenistică (331-281 î.Hr.). La apogeul său, pe plan cultural, științific și comercial, orașul rivaliza cu Alexandria, Efes și Antiohia. Ca orice oraș grec sau greco-roman, Pergamonul se mândrea cu numeroase temple, închinate lui Zeus, Atenei, Dionysos, Traian, precum și cu Teatru, Agoră și o Bibliotecă celebră, dotată cu peste 200.000 de volume. De această bibliotecă se leagă cel mai extravagant cadou de nuntă din toate timpurile: Marc Antoniu a dăruit Cleopatrei o parte considerabilă a colecției Bibliotecii din Pergamon, pentru a reface fondul de carte de la Biblioteca Alexandrină, afectată și ea puternic de incendiul din orașul ocupat de Julius Cezar.

Multe dintre superbele monumente ale Pergamonului se află la Berlin, într-o clădire specială, adaptată la monumentalismul exponatelor. Acestea sunt construcții în mărime naturală, escavate (1878-1886) de o echipă de arheologi germani, condusă de ing. Carl Humann, constructor de drumuri. Ele au fost duse în Germania sub privirile indiferente ale autorităților Imperiului Otoman. Dintre acestea, amintesc doar de faimosul *Altar,* sub formă de potcoavă, de la *Templul lui Zeus*, care se distinge nu doar prin proporțiile armonioase, dar și prin cei 113 metri liniari de frize sculptate cu imagini din războiul dintre Giganți și Zeii Olimpului. Datorită lui, muzeul din Berlin este cel mai vizitat din Germania. Acest monument în marmură era descris de Lucius Ampelius drept o *Carte de fapte memorabile.* În treacăt fie spus, Altarul a servit și ca model pentru tribuna lui Hitler – *Zeppelintribune* – din Nürenberg, unde aveau loc adunările naziștilor.

La finele războiului, în 1945, trupele sovietice au luat o parte dintre exponatele Muzeului Pergamon, inclusiv Altarul lui Zeus, pentru a dota Ermitajul din Leningradul de atunci. Altarul a fost restituit Republicii Democrate Germane în anul 1958, însă o serie de exponate se află și astăzi la Ermitaj sau la Muzeul Pușkin din Moscova. Actualii lor posesori ignoră aspectele de legitimitate, la care se gândesc Germania, Turcia și Grecia.

Ar fi multe de spus și despre comorile jefuite de conchistadori în America Centrală și de Sud, însă finalul îl rezerv unor tezaure românești, desprinse din cartea de istorie a neamului nostru.

Noi nu am avut monumente care să fie dislocate și duse în capitalele imperiilor vecine sau stăpâne. Noi am avut, în schimb, aur, mult aur, acel *ochi al diavolului*, care a tentat pe toată lumea. Să începem cu împăratul Traian, care, pentru aurul dacic, a dus două războaie cu Decebal. Poate că astfel se explică faptul că cei 14% din teritoriul Daciei istorice, ocupați de el, erau sub forma unui „clin" cu vârful în Munții Apuseni. De acolo, s-a întors el la Roma cu cele 14 care de metal prețios, care l-a ajutat să refacă tezaurul secătuit al Imperiului, să ridice Forul și Columna și să mai organizeze și petrecerile dedicate victoriei asupra lui Decebal.

Cu marile imperii am avut de furcă în toată istoria noastră. Să ne gândim și la cei 484 de ani de dependență, într-o formă sau alta, de Imperiul Otoman, căruia a trebuit să-i dăm echivalentul a 341 tone de aur. Apoi, Imperiul Habsburgic, pentru ocupația Transilvaniei (231 ani), a Bucovinei (143 de ani) și a Olteniei (21 de ani), a scos din teritoriile românești 858 tone de aur, de două ori și ceva mai mult decât turcii. Imperiul țarist a luat și el 65 de tone de aur, când a ocupat Moldova și Muntenia (85 de ani). *Imperiul Roșu* al Moscovei, care a pus stăpânire pe aurul din Tezaurul românesc dat în păstrare la Moscova (1917) și a impus României despăgubiri de război înrobitoare, s-a dovedit cel mai hrăpăreț, producându-ne o pagubă de 1.264 tone de aur, ceea ce ar echivala astăzi cu 63 de miliarde de EURO, sau 2/3 din datoria externă curentă a României. (Datele statistice circulă pe internet.)

Dacă vrem să admirăm unele valori de patrimoniu, care n-au fost expuse vreodată în România, să aruncăm o privire prin Muzeul de Istoria Artei din Viena. Sala Tezaurelor este dotată, în proporție de 50%, cu exponate de proveniență transilvană: de la Arad, Sălaj, Cluj, Orăștie, Sânnicolaul Mare sau Șimleul Silvaniei.

Când vorbim de aur, să nu uităm de brățările de la Sarmizegetusa, scoase ilegal din țară și recuperate parțial, prin răscumpărare. Dar, cine poate ști dimensiunile jafului de acolo și ce va mai urma? Hoții de comori nu au numai aparatură de ultimă generație, dar și persoane năimite, chiar oficiale, care le furnizează informații și documentații confidențiale. Așa se întâmplă cu Sarmizegetusa, așa se întâmplă cu Roșia Montană. Deci, nici vânzarea de documente nu este un fenomen nou pe meleagurile noastre. Numai astfel se poate explica dispariția din arhivele românești a documentului care atesta decizia abuzivă a lui Lenin în privința aurului românesc. Din aceleași motive nu se mai găsește nici originalul testamentului aromânului Evanghelie Zappa – un vestit Mecena ialomițean – care-și lăsa o parte din avere statului român. Durerea cea mare provine de la faptul că unii români sunt indiferenți față de propriile valori, față de propria istorie. În codul lor genetic s-au păstrat metehne bizantine, corcite cu cele fanariote, se perpetuează temenelile și pâra pe la Înalte Porți, pentru obținerea unor privilegii și beneficii personale, cu abandonarea totală a datoriei sacre față de Patria Mamă.



Poezie fără frontiere



Pygmalion și Galateea

Paula ROMANESCU

Oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsori destrămarea! (Lucian Blaga)

Tăcut ca pietrele și tot ca ele de tenace, legendarul Pygmalion, rege sculptor din Cipru, a creat cu mâinile sale o statuie din piatră reprezentând o femeie așa cum visul său o zămislise. Îndrăgostit de propria-i creație, el nu-și mai află liniștea și o imploră pe zeița Afrodita cea mare meșteră într-ale amorului, să-i dea suflet frumoasei de piatră (*Că mai presus de fire, putând să o răstoarne/ Iubirea e sămânța eternității-n carne*, parcă zicea Vasile Voiculescu – poetul îngerilor, doctorul fără arginți.) Să fi fost Pygmalion alt om-Dumnezeu rătăcit pe pământul făpturilor de lut prea puțin rezistente la confruntarea cu marea trecere a timpului imobil? Să fi încercat El – Creatorul, să înlocuiască materia dintâi, lutul, cu piatra, ca abia apoi să fi observat că în piatră e mai greu să pui și duh, și inimă care să bată cântând în legea ei? Și-atunci să-l fi lăsat pe bietul Pygmalion să se descurce cum o putea cu opera aceea neînchipuit de frumoasă în care el își concentrase chiar rațiunea de a fi? Și la cine-ar fi găsit sprijin și înțelegere îndrăgostitul de o piatră? La Făcătorul omului din lut, sigur nu! La o femeie, da!

Grecii înțelepți (de antici vorbesc) au avut grijă să își umple cerul cu un întreg popor de zei făcându-și-i părtași la toate odiseele prin care au trecut. De ce n-ar fi apelat și Pygmalion la Zeița Fumuseții, cu înalta rugă de a i-o însufleți pe frumoasa de piatră? Zeița Frumuseții s-a dovedit generoasă. Dacă nici ea nu mai înțelegea nebunia iubirii, atunci cine?

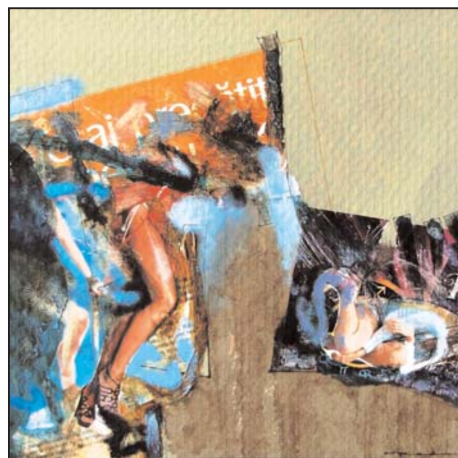
De când cu mărul acela buclucaș, aruncat cu adresă! de Zeița Discordiei, Eris, în plin Olimp cu femei-zeițe care mai de care mai frumoase, „Pentru cea mai frumoasă", pe care și l-au disputat cu îndreptățire (credeau ele!) și Hera – că doar era soția lui Zeus și o fi știut acesta ce alege, de n-o fi fost legat la ochi de pârdalnica iubire dintâi), și Atena (că doar se născuse din țeasta aceluiași Zeus, gata echipată de război), și prostuța Afrodita, căreia inima îi ținea loc și de minte. Juriul, format dintr-un singur membru (și acela muritor), a judecat cum... i-a dictat inima. Acesta va fi fost se pare cel dintâi concurs de frumusețe, generator de ireconciliabile discordii, în care noii Paris sunt chemați să decidă care dintre sutele de catarge (pardon, de frumoase!) e cea mai: blonda, roșcata sau bruna sau... totuna…

Noi să revenim însă „la oile noastre", adică la problema lui Pygmalion, cel cu statuia de piatră care i-a răpit inima. Afrodita, generoasă, i-a dat inimă pietrei și a urmat o nuntă ca-n povești și cam ca niciodată... Piatra îninimată a primit și un nume: i s-a spus Galateea. Dar cum toate poveștile se cam opresc la nuntă (de parcă viața de după n-ar mai avea niciun chichirez), să mai amintim totuși că fericitul cuplu ar fi fost blagoslovit și cu un fiu – Paphos (care trece drept fondatorul orașului cu același nume). Restul e tăcere... guralivă.

De la însuflețirea statuii de piatră a lui Pygmalion, artiștii lumii s-au întrecut de-a lungul timpului în a repeta în felul lor povestea de iubire care, de nu va fi făcut să se învârtă-n ceruri astri, a reușit ceva cu mult mai de preț – să dea pietrei căldură și vibrație de suflet omenesc, preschimbând-o în chip al iubirii.

Meșterul de *Cuvinte potrivite* de la Mărțișor și-a imaginat-o: *Femeie răspândită-n mine/ Ca o mireasmă-ntr-o pădure/ Scrisă-n visare ca o slovă/ Înfiptă-n trupul meu, secure*, iar același V. Voiculescu: *Și, ideală floare a iadului suprem,/ Cumplita-ți frumusețe o porți ca pe-un blestem*, după ce, tot el, declara: *Cu tot ce-am strâns din tine, curat ca Prometeu/ Am să te-alcătui altfel, dar suflet îți dau eu.*

Licența poetică prin care Pygmalion este confundat cu Prometeu ține de focul mistuitor al iubirii, focul-sculptor în flacără și fum care nu-i lasă Creatorului, drept materie, decât un pumn de cenușă.



Nu ne mai spune legenda care dintre cei doi – Pygmalion sau Galateea – se va fi mutat cel dintâi sub piatră. Este de presupus că Pygmalion, cel cu alcătuire de lut însuflețit. Și mai cred că fiecare femeie, prin iubire, se înveșnicește, îndulcindu-i bărbatului cu dor de moarte sufletul cât spre a-i face și pe zei să râvnească la clipa noastră de eternitate.

Cum ar fi de înțeles refuzul suveran al Suveranului la ruga lui Hyperion de a fi dezlegat de nemurire: *Tu vrei un om să te socoți?/ Cu ei să te asameni?/ Dar piară oamenii cu toți,/ S-or naste iarăși oameni,// Ei au doar stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc/ Și nu cunoaștem moarte. // Și pentru cine vrei să mori!...*

Cutremurătoare tristețe! Să nu ai nici timp – *ce grand sculpteur* (cum îl numea Margueritte Yourcenar, prima femeie membră a Academiei Franceze) –, nici loc măcar, să nu fie nimeni care să te aștepte undeva, la capăt, ca pentru o altă poveste...

Ne-a lăsat și irlandezul George Bernard Shaw, prin 1912, un *Pygmalion,* piesă de teatru prin care un profesor de fonetică, un fel de Pygmalion savant-lingvist cioplitor în cuvânt-diamant, transformă o femeie – bolovan de ignoranță, o florăreasă din cele care-și etalează și prin graiul românesc talentele cu îmbietorul „Hai să-ți ghîcesc, frumoaso!", într-o adevărată lady. O, sfântă vorbire înnobilantă – daltă măiastră, șlefuitor de suflet!

De data aceasta, asistăm la actul deloc ușor al șlefuirii, admirăm rezultatul, dar nu prea înțelegem ce e cu iubirea care se preface a lăsa loc și drept de strălucire creației minții omenești. Și parcă iar, de dincolo de dispariția materiei, ecoul acelui „Tu vrei un om să te socoți?" Dacă Pygmalion se va fi mutat cel dintâi sub piatră, ce se va fi ales de Galateea lui rămasă singură pe un pământ cu oameni indiferenți? Ce se alege din orice ființă omenească rămasă cu suflet neîntreg.

Dacă nu toate femeile din lume s-ar dori o Ană a lui Manole (chiar dacă „Divinul critic" o socotea o capodoperă a creației populare), aproape toate s-ar dori o Galatee chiar dacă mai întâi ar trebui să suporte tăișul daltei în „marmura" informă care le ascunde splendoarea trupului, ca mai apoi să li se dea și suflet fără de care nicio frumusețe nu are preț.

Manole meșterul și Pygmalion sculptorul par a fi un singur personaj, ori poate fața și reversul unei medalii (de piatră!) cu care n-am putea cumpăra decât viață răscumpărată cu moarte.

Pygmalionul meu, sunt Galateea în care vremea-nscrie fără rost povestea pietrei care voi fi fost mai înainte de-a mă fi ivit sub dalta dorului dezmărginit... Ce să fac azi c-un suflet neîntreg, când graiul pietrei nu-l mai înțeleg?...

Natura însăși este un sculptor desăvârșit. Este suficient să privim chipul omului sub dalta altui mare sculptor – Timpul.

Și apa este un mare sculptor. Întrebați pietrele din râuri și munții. Dar cine și cum va fi sculptat în apă forma lacrimii, a norului cel necontenit călător în zare spre eterna întoarcere la obârșii, la izvor?

Și vântul este un mare sculptor. Întrebați-l de ce lipește de trupul fecioarelor veșmintele, *sub inuri ivindu-le și sânii, și coapsele – minunile, sfintele!*

Și poetul este un mare sculptor. Nu adună el din risipire vorbe de cânt fără moarte?

Obrazul tău de roză-n care-Alah/ A pus atâta sfântă puritate/ Până și pe-mpărat să-l facă poate/ Pion pe o tablă de șah (Omar Khayyam).

Dar apa, și vântul, și timpul, natura toată, nu pot altera chipul iubirii – singurul sculptor care face din mai nimic forme nepieritoare.

Și iată-ne acum.

Ce va fi mâine, o știe doar timpul, dar cu siguranță cât va dura cuvântul, la povestea lui Manole, Icar, Dedal, Pygmalion, se vor adăuga mereu alte povești în care se vor amesteca nume precum Fidias, Michelangelo, Da Vinci, Rodin, Brâncuși, toate amintind de o cuminție a pământului însuflețit, înscriind pe locul care ne este suflet, forma lacrimii, urma zborului, dorul muritorului de-a fi mai lângă cer, dar și a cerului de-a fi mai aproape de muritorul cu iubirea lui care sfidează veșnicia.

Lacrima Anei



Valeriu Marius Ciungan s-a născut la 16 mai 1965 la Craiova. A absolvit Liceul „Nicolae Titulescu" din Craiova (1983) și Facultatea de Științe Economice din cadrul Univ. Craiova (1988). Lucrează în sistemul bancar (la Mediaș). A debutat în 2008 cu volumul *Poveste de toamnă,* la Editura Bioflux, Cluj-Napoca (ediția a II-a în 2009). Alte volume publicate: *Haina de molton* (2009) și *Oameni în pardesie* (2011), apărute la aceeași Editură Bioflux. I-au apărut versuri în mai multe reviste literare, au scris despre cărțile sale mai mulți confrați.

Poemul alăturat este reluat din volumul *Poveste de toamnă,* unde apare încă un poem cu tematică înrudită, „Bucătăria de vară".

Două pietre

crede-mă de-acum
sunt cu tine
sunt piatra
sunt pietrele din râul
ce curge prin tine

sunt cu tine
Ană
cu merindea ta
diafană

nu te las Ană
singură în zidire
privirea-mi este
nespusă citire

zeii buni
sunt cu noi
piatră?
nu mai vor oare
carne crudă
pentru vatră?

zeii răi
vor sânge
dar piatra uscată
nu plânge, vai,
nu plânge

zeii s-au săturat
de pietre
așezate peste pietre
cu răbdare
oseminte din istorii
în mișcare

suntem alături
două pietre-adăugate
pe trupul Anei
ce tocmai apăruse
în cetate

falnică zidire
nespusă piatră
și citire!



Victoria Milescu


Fotografie de Vasile Blendea

Victoria Milescu este născută la Brăila, la 18 decembrie 1952. Liceul Teoretic „Nicolae Bălcescu" din Brăila; licenţiată a Facultăţii de Filologie, limbile română-engleză, Universitatea din Bucureşti; studii postuniversitare. Profesor de limba engleză, referent de specialitate, redactor, publicist-comentator, redactor la *Realitatea Românească* (secţia Cultură), *Azi* (suplimentul cultural „Feţele Culturii"), *Ecran-Magazin, Universul Cărţii,* redactor de carte la Editura Scripta şi la Editura Nemira.

A debutat în 1978 în revista *Luceafărul* şi editorial în 1988, prin concurs, concomitent în volumul *Prier* (Editura Cartea Românească) şi în volumul *Argonauţii* (Editura Facla, Timişoara). Este membră a USR din 1995.

Cărţi publicate: *Welcome December/Bun-venit, Decembrie* (Ed. Fiat Lux, română-engleză, versiunea engleză aparţinând autoarei, 1994); *Şlefuitorul de lacrimi* (Ed. Eminescu, 1995); *Izbânda furată* (Ed. Albatros, 1995); *Inimă de iepure* (Casa Editorială Odeon, 1998); *Arleziana* (Ed. Eminescu, 2000); *Zâmbet de tigru* (Casa Editorială Odeon, 2001); *Ecoul clipei* (Casa Editorială Odeon, 2003); *Flacăra nevăzută/Láthatatlan Láng* (română-maghiară, traducere de Horváth Dezideriu, Casa Editorială Odeon, 2007); *Roua cuvântului/ Szóharmat* (română-maghiară, traducere de Horváth Dezideriu, Ed. Anamarol, 2008); *Conspiraţii celeste* (Ed. DominoR, 2008); *101 Poeme* (Ed. Biodova, 2009); *Bucuriile triste/Gëzimet e trishtme* (română-albaneză, traducere de Baki Ymeri, Ed. Kriterion, Cluj-Napoca, 2009); *Dreptatea învingătorului* (Ed. Rafet, 2010); *Floarea vieţii* (română-georgiană, traducere de Zaira Samharadze, Ed. Rawexcoms, 2010); *Vrabia albă* (CD, poezii în lectura autoarei, 2010); *Din Caucaz în Carpaţi. Zaira Samharadze în dialog cu Victoria Milescu* (Ed. Rawexcoms, 2011); *Fenomenele fără cauză* (Ed. TipoMoldova, Iaşi, 2011); *Sub Steaua Câinelui* (Ed. Tracus Arte, 2012).

A publicat mai multe cărţi pentru copii, precum şi traduceri; a colaborat la numeroase reviste, este inclusă în numeroase antologii şi dicţionare. Despre cărţile sale au scris un mare număr de literaţi.

În pofida registrului lor, apărent monotematic, poeziile Victoriei Milescu din *Welcome December* sunt structurate în mod variat şi deschid perspective diverse asupra lumii noastre postdecembriste. Versuri cu tonalităţi de pamflet şi litanie se interferează cu poezia evenimentelor, revolta se interferează cu textele reflexive, sentimentul morţii acceptate, al jertfei, se oglindeşte în speranţa izbândirii.(...) Poeziile Victoriei Milescu întrunesc toate semnele ce indică o *conştiinţă poziţională* a unui scriitor răzvrătit. Nu este vorba de o stare de răzvrătire universală, de un *nu* categoric împotriva condiţiei umane, în general. Victoria Milescu transformă poezia într-un act de negare a unor realităţi aberante. (Romul Munteanu, 1994)



Welcome December este o carte de copleşitoare îndrăzneli, scrisă febril, cu frică de meşteşug, oraculară, deşi neostentativă şi, mai ales, respirând cu nostalgia libertăţii. Dar cât de liberă poate fi poezia? Şi, scriind poezie, mai poţi fi liber? (Gheorghe Tomozei, 1994)

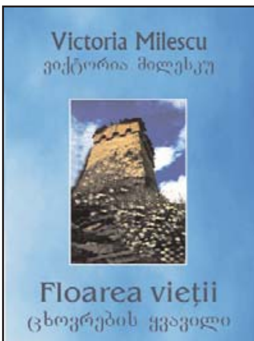
Expurgată de sentimentalism şi pitoresc, poezia Victoriei Milescu din *Inimă de iepure* reprezintă sunetul cel mai pur al unui lirism profund, în linia lui Montale, în care biograficul, drama existenţială, în general, sunt inserate într-o vertiginoasă dramă cosmică... Nu în ultimul rând, aş vrea să amintesc aici acurateţea scriiturii: poeta pune în fiecare vers ceva definitiv, fiecare vers e pregătit cu infinită precizie, ritmul subtil şi precipitat induce o stare de gravă urgenţă. (Cezar Ivănescu, 1998)

Ca toate poetele importante ale lumii, Victoria Milescu scrie o poezie antifeministă, decantată de ravagiile sentimentale şi pasionale, o poezie aproape translucidă, fără podoabe stilistice, ambiţionând un discurs liric alb, neutral, care să aibă directitudinea unei săgeţi. (Aureliu Goci, 1999)

Puţini dintre poeţii generaţiilor noastre mai tinere sunt atât de frenetic îndrăgostiţi de viaţă ca Victoria Milescu.(...) Volumul recent al Victoriei Milescu, *Arleziana,* este unul despre care poţi spune, fără strângere de inimă, că recomandă o poetă (autoare, de altfel, a zece cărţi de versuri, până acum) cum puţine avem în literatura noastră de azi, de o robusteţe feminină delicată, tandră, mereu îndrăgostită, pe care cinismul şi macabrul existenţial o revoltă, dar nu o fac niciodată să renunţe, să dispere. (Constantin Cubleşan, 2001)

Poeta Victoria Milescu se înscrie – prin *Ecoul clipei* – unei categorii mai restrânse de truditori care-şi asumă îndrăzneala de-a adânci această formulă, haiku-ul, dându-i, nu odată, taină filosofală prin miracolul expresiei lirice.(...) Această europenizare (de ce nu *românizare*?!) ideală a haiku-ului mi se pare o necesitate întru cuprinderea unei game mai bogate şi mai profunde de stări sufleteşti în raport cu ceea ce ne propune realitatea poetică. În această idee, autoarea acestei cărţi, scrisă cu ştiinţă şi har, se află pe o treaptă lirică superioară în abordarea acestui gen. Să ne bucurăm, deci! (Radu Cârneci, 2003)

Aşadar, chiar şi pentru necunoscătorul limbii în care a fost tradusă *Flacăra nevăzută,* în cazul de faţă maghiara, în *echivalarea cât mai apropiată de original* a poetului, publicistului şi traducătorului Horváth Dezideriu, cartea va prezenta interesul de a ne reconfigura portretul *in integrum* al poetei Victoria Milescu, precum şi al lungului drum pe etape de evoluţie poetică. Interesant este că ea trăieşte efectiv un proces de eliberare personală de influenţa ori supunerea faţă de avatarurile modei scriitoriceşti. Or, acela ce şi-a câştigat libertatea de a se exprima, chiar cu riscul de a nu fi întotdeauna în pas cu moda, este dominat de ţinte şi singura nesăbuinţă pe care o are este… aceea de a fi liber, de a se putea exprima aşa cum gândeşte, de a trăi aşa cum este. De a scrie aşa cum doreşte şi cum vede, vegheat de flacăra sa nevăzută. Iar ţinta atitudinii sale spirituale este de a fi fericit în interiorul său, unde arde acea flacără. Atunci se petrece şi liniştirea, adică accederea în acea stare de calm interior ce a luat locul convulsiei dubitative, cum şi al unor forme de dependenţă.(...) Prin terapie mentală, printr-o metabolizare a propriei conştiinţe de sine a poetei, această carte, prin alcătuirea ei selectivă, dovedeşte etapele, straturile unei construcţii interne ce se cerea externalizată, dăruită ca dovadă a noutăţii şi înnoirii permanente a vieţii imaginative evoluând pe palierul unor stări diferite – tocmai de aici devine şi poezia vie şi nimic nu este livresc. (Monica Mureşan, 2008)







Poeţii

Poeţii vorbesc despre lumi nevăzute
credeţi-i pe nebunii salahori la neant
credeţi-i pe cei ce umblă
cu capul în nori, preaînalţi fiindu-ne
atenţi mai degrabă la hârtoapele cereşti
neîndemânatici în tribulaţii terestre
căzuţi din ironie divină aici, pe pământ
trăind doar să dăruiască
poeţii scriu despre ce va veni, cu siguranţă
iubiţi-i, sunt îngerii decăzuţi
cu nostalgia planetei pierdute
sunt îngerii cu aripi incarnate
presimţind că într-o zi îşi vor lua zborul
spre ţinuturi cu mult mai amare...

Ai grijă ce poem îţi doreşti

Fiecare găseşte drumul
de unul singur
venind şi plecând
în trup de viaţă şi de moarte
fiecare e pedepsit
de propriul poem
incizat pe pielea jupuită a cerului
cerând socoteală
pentru apă, aer, cerneală
pentru pâinea albă a hârtiei
ale cărei firimituri
ciugulite de vrăbii
ajung pe alte tărâmuri...

Bunuri simbolice

Acum foile îngălbenite
care au aşteptat prin sertare
prin unghere stelare
marele poem
prind bine
la împachetat paharele fragile
de vin, de lichior, de şampanie
pahare inscripţionate cu câte un cuvânt
rostit de îngerii
care au băut din ele...
totul e aşezat cu grijă, atent
în cutia mare, lăcuită, de lemn
fiindcă azi ne mutăm...



Poezie fără frontiere



Vali Niţu – *secunda celestă*

Lucian GRUIA

Născut la 12 noiembrie 1952 în localitatea Ungureni, Dâmboviţa, Vali Niţu a absolvit Dreptul şi Jurnalismul, conduce revista *Impact cultural* din Târgovişte şi realizează o emisiune (talk-show) la TV Columna din oraşul menţionat.

Ca poet, a publicat mai multe volume de versuri, unele în ediţii bilingve româno-albaneze, româno-franceze, româno-ruse.

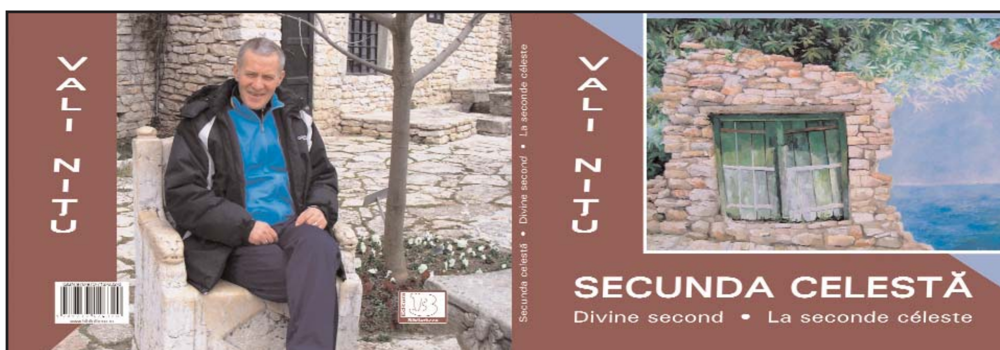
Volumul pe care-l prezentăm cititorilor, *Secunda celestă* (Ed. Bibliotheca, Târgovişte, 2012), apare în ediţie trilingvă, traducerea în limba franceză datorându-se Corinei Luca, iar cea în limba engleză, Andreei Puşcaşu.

După cum menţionează şi titlul cărţii, personajul principal este timpul. Dacă în volumele anterioare acesta era perceput de autor, în general, cu seninătate mioritică, în buna tradiţie românească, conform căreia omul este parte integrantă a universului, acum, cu trecerea anilor, curgerea sa ireversibilă aduce nostalgie, reverie şi amintirea iubirilor trecute: „...sună prelung ceasul tăcerii celeste/ şi mă dojeneşte blând dimineaţa/ cu ochiul timpului deschis/ desluşesc cuvântul iubirii/ scris de copil” şi ceasul bate „...tic tac de apus” (*ceasul tăcerii celeste*). Trăirile lirice ating incomunicabilul, este invocată tăcerea atotcuprinzătoare.

Simbolul trecerii timpului este clepsidra care înregistrează momentele vieţii rememorate justiţiar cu scop terapeutic: „...hai să ne cunoaştem greşelile/ pentru a călători în picioare/ prin timpul din esenţa clepsidrei” (*clepsidra ce ne curge*).

Tristeţile dobândesc accente de revoltă citadină, provocare de relaţiile sociale terfelite moral: „...sunt trist în dimineaţa dinspre ziuă/ (...)/ şi cafeaua poartă doliu/ suferind răceala unui timp cu cearcăne” (*clipe celeste*).

În relaţia cu timpul, Vali Niţu se dovedeşte heraclitean, zilele curg spre îmbătrânirea iminentă: „m-am dezbrăcat de încă o dimineaţă/ şi mă simt mai sărac/ în meditaţiile îngenunchiate pe rid” (*...mai sărac*). Unele poezii amintesc de 57, adică de numărul anilor pe care i-a împlinit autorul când le-a scris.



În poezia care dă titlul volumului, autorul, lucid, îşi consideră poezia martoră a trecerii şi petrecerii prin lumea efemeră: „...în ochii timpului îmi privesc mâna/ ce-şi scrie pe un cerc/ nu se mai întoarce niciodată/ arcul ceasului celest” (*secunda celestă*).

Compensarea nostalgiilor o aduc iubirea, cultul părinţilor, contemplarea naturii, credinţa. Elogiul mamei devine recunoştinţă pentru rodnicia fiinţei, dar se încarcă şi de nostalgii datorate trecerii timpului: „...scumpa mea maică prea bătrână/ anotimp cu aripi dintr-o frescă/ dăruit din inima-ţi pură” (*ramul tău, măicuţă*).

Viaţa cu bune şi rele modelează poezia autorului. Dincolo de dezastrul provocat de cutremurul din 4 martie 1977, se petrece o minune, născându-se Raluca, fiica poetului. Iubirea curată constituie sensul existenţei noastre de fiinţe muritoare: „...Ştii ceva iubire?/ cred în flori/ şi am îngenunchiat pe pământul ce le dă viaţă/ aşa cum eu sunt hrănit de iubirea ta specială/ ce este atât de aproape de sufletu-mi” (*arcul celest*). Rodul iubirii, copiii ne justifică existenţa.

Din punct de vedere stilistic, Vali Niţu uzitează de imagini fruste, uneori rebele, incitante. Modernitatea expresiei a câştigat în incisivitate şi a acutizat tristeţile provocate de trecerea timpului.

Alunecând spre toamna vieţii, autorul nu şi-a pierdut sentimentalismul curat, adolescentin, în versurile de dragoste: „...reverenţă/ pentru tine femeie-cântec/ cu melodia unor acorduri fecunde/ (...)// meriţi poeme tu floare albă/ în fiecare zi să fie 8 martie/ pe faleza ta de eternitate” (*reverenţă de 8 martie*).

Poezia lui Vali Niţu, câştigă, de la volum la volum, expresivitate, incisivitate şi profunzime.

George Baciu – *Cu gându-n buzunar*

Ion C. ŞTEFAN

Profesorul George Baciu, din Domneştii de Argeş, este o personalitate bine cunoscută în rândurile scriitorilor şi istoricilor argeşeni şi din ţară. De vreo şase ani, conduce cu succes revista de cultură *Pietrele Doamnei*, citită atât în România, cât şi peste hotare, alături de colaboratorul său constant, profesorul Ion C. Hiru. Personalitate complexă – istoric, prozator, poet, jurnalist – George Baciu se dovedeşte a fi şi un bun organizator al unor activităţi cultuale de calitate: lansări de cărţi, sărbătorirea unor personalităţi locale, întâlniri cu membrii *Clubului Iubitorilor de Cultură* din Curtea de Argeş, organizarea unor concursuri folclorice sau literare.

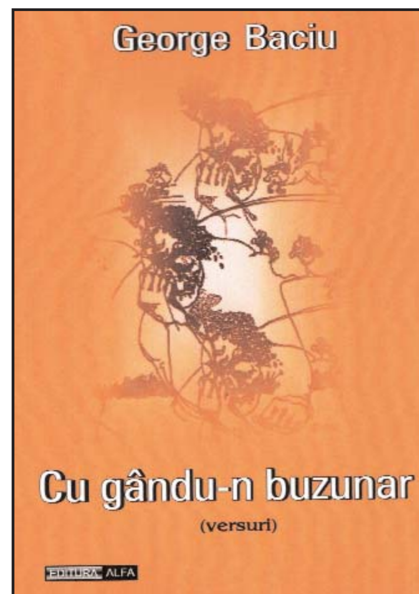
Cu volumul de versuri *Cu gându-n buzunar,* apărut în 2012 la Editura Alfa din Iaşi, nu aş putea afirma că ne face o surpriză, ci, mai degrabă, ne confirmă talentul său robust, expresiv şi dinamic, experienţa prozodică îndelungată, lecturile sale bogate şi, mai ales, îndemânarea în versificaţie, harul născut, iar nu făcut, al unei arhitecturi poetice deosebite: „Crucea de la marginea drumului/ seamănă cu tine:/ cântec fără cuvinte” (p. 10).

Desen de Nicolae (Cucu) Ureche



Îţi vine greu să crezi că autorul unor ample studii despre obştea ţărănească poate aborda în versuri un ton atât de modern în compoziţie: „Cheamă-mă încet şi tandru/ cu numele de alaltăieri/ cu amurgul de ieri cu zvonul pământului neliniştit/ pe crucea de gând răstignit” (p.15). E o sugestie subtilă a trecerii timpului, marcată nu prin mijloace obişnuite, ci prin etapele şi fiorul unei iubiri tandre.

Poate că la fel de greu am fi convinşi că un scriitor de romane psihologice se dovedeşte, în versuri,



de-o rară concizIune filosofică: „Nici nu te mai cuprind/ în desenul memoriei./ Privesc timpul/ cum răsare din mine iarbă” (p. 40).

Pentru George Baciu, gândul nu este doar o oglindă a sufletului, ci devine un personaj căruia i se adresează, mărturisindu-i taine pe care vrea să le descifreze: „I se vede spinarea gândului/ alergând prin sufletul de gresie al străzii/ cu beton de vânt./ Ca o dâră de rouă terfelită de pardesiul/ păianjenilor îndrăgostiţi sub pleoapa/ felinarului cu vise de mahala” (p. 34). Aici avem de-a face cu o desacralizare a abstractului, raportată la elemente concrete, pentru a fi mai uşor de descifrat simbolul ales de poetul concentrat asupra sa însuşi.

De fapt, volumul e structurat în două părţi, pe schema creatoare a gândului: *Cu gându-n buzunar, Poeme cu gândul afară* – e vorba de un eu poetic mai complex al interiorului, printr-un dialog filosofic cu sine, şi al exteriorului, adică adresarea poetului către ceilalţi (către cititorii săi) – ceea ce doreşte să ne dezvăluie prin freamătul versului: „Mă sprijin de Dumnezeu ca o abatere de la firesc/ de parc-am fi o stradă alergând desculţă pe sub îngeresc”. Observăm însă că taina comunicării depăşeşte limitele umanului, îndreptându-se spre divinitate, ca sugestie că omul, cu toate ale sale, este creaţia lui Dumnezeu.

Versurile lui George Baciu sunt uneori atât de subtile, încât abia după căutarea unor variante posibile găsim adevăratul lor izvor: „Ceasornicul din turn tăcea ca o fecioară/ pedepsită cu întrebări tatuate/ pe emoţia primelor săruturi furate/ în grădina cu pârleazul spre gară” (p. 101).

Oricând aş putea paria pe destinul glorios al lui George Baciu, ca poet profesionist modern, abia după acest efort de a-l înţelege dându-mi seama că versificaţia este preocuparea sa prioritară: „Cât de frumos e cerul/ oprit în aripile păsărilor/ cât de guraliv e văzduhul/ pe fruntea zilelor rămase!” (p. 63)

La atâta frumuseţe, iată un adaos: desenele înaripate şi sugestive ale graficianului Nicolae (Cucu) Ureche, ca pentru o odihnă plăcută a privirii, încântată de lectură – peste imaginea unui suflet înaripat şi culoarea unei mâini inspirate.

L'Europe littéraire



Maria Mona VÂLCEANU

L'Europe littéraire este titlul revistei în care romanele lui Honoré de Balzac erau publicate în foileton, prin anii 1830-1850, anii genezei *Comediei umane.* Aceasta şi alte multe amănunte din viaţa marelui romancier aflăm din cartea *Balzac – Une vie de roman,* a scriitorului şi jurnalistului Gonzague Saint Bris, apărută la Editions S W Telemaque, Paris, în 2011.

Cartea, emoţionantă şi sensibilă evocare a personalităţii celui mai citit romancier, este, de fapt, parafrazând-o pe George Sand, o carte care prezintă *La France au temps de Balzac.*

Autorul, născut în Touraine, regiunea natală a lui Balzac, este scriitor, istoric, jurnalist şi a publicat peste 40 de volume, multe fiind biografii. El este descendentul lui Louis Mame, editorul lui Balzac, şi este preşedintele Societăţii „Honoré de Balzac" din Touraine. Este, de asemenea, preşedintele fondator al *Festivalului de film romantic* de la Cabourg şi al târgului de carte *Forêt de livres* din Touraine, care deschide, la finele lui august, în mod tradiţional, ceea ce francezii numesc simbolic *la rentrée littéraire,* noutăţile literare ale anului respectiv.

Cartea despre viaţa lui Honoré de Balzac am situat-o sub titlul simbolic *L'Europe littéraire* din intenţia de a prezenta cititorilor revistei noastre noutăţi editoriale din această Europă pe care Balzac a străbătut-o de la Paris până în Ucraina, cu dese popasuri de documentare în Italia, Veneţia, Florenţa, la Viena, la Dresda şi chiar la Saint Petersbourg, această Europă în care, într-o biserică neştiută de vreme, regele romanului s-a cununat cu mult visata lui contesă. Revista *L'Europe littéraire,* prin titlul ei, conţine şi un proiect de cunoaştere a literaturii celorlalte ţări, pe care francezii acelui secol îl gândeau, proiect la care ar trebui să ne gândim şi noi astăzi.

Opera lui Balzac, atât de cunoscută cititorilor din toată Europa, se completează prin cartea lui Gonzague Saint Bris cu imaginea unui spirit modern, cercetător neobosit al spaţiului şi al timpului, fiindcă Balzac şi-a plasat toată viaţa sub semnul spiritualului şi al relaţiei cu infinitul. Autorul *Iluziilor pierdute* este văzut în mişcare, de la intrarea triumfală în Café Riche, făcându-şi comanda obişnuită de 100 de stridii, sau de la strălucitoarele saloane pariziene ale vremii, la Hugo, ducesa d'Abrantes, Madame Récamier, fiindcă saloanele erau atunci ceea ce este acum televiziunea, adică locul unde se construieşte notorietatea, şi până la munca sa neîntreruptă, regimul infernal pe care şi-l propusese, sculatea la miezul nopţii şi scris neîntrerupt până la ora 8, mic dejun rapid, apoi din nou la masa de scris. Singur tovarăş, cafetiera aburindă, cafeaua fiind cea care-i ţinea spiritul treaz în târziile ore ale nopţii. Aşa s-a născut *Comedia umană,* opera completă în care se pun toate marile probleme ale omenirii, operă care-şi aşază autorul la banchetul istoriei, având romanul ca meniu. Fiindcă, printr-o muncă de ocnaş, de sub pana lui Balzac s-au născut 142 de volume, ritm pe care nu l-au atins nici magnificii Victor Hugo sau Alexandre Dumas, contemporanii săi.



Ceea ce ne interesează în mod special este problema artei, fiindcă Balzac a fost într-adevăr preocupat de metodele artei literare. În 1831, în prefaţa volumului *La Peau de chagrin,* autorul face observaţia că arta literară are ca obiect să reproducă natura prin gândire. Scriitorul este astfel obligat să aibă în el nu ştiu ce oglindă în care universul să se reflecte concentrat. Fiindcă nu este vorba numai să vadă, trebuie, de asemenea, să-şi amintească şi să-şi întipărească impresiile printr-o anumită alegere a cuvintelor pentru a crea imagini care să comunice pe viu senzaţiile primordiale. Deci, orice autor va baza arta sa literară pe două componente: observaţia şi expresia. Astfel, scriitorul trebuie să fie dotat cu un fel de al doilea văz, care să-i permită să ghicească adevărul în toate situaţiile posibile. Şi, într-adevăr, Balzac dă dovadă de măiestrie în stăpânirea tuturor tehnicilor narative, adaptându-se tuturor tipurilor de enunţuri în funcţie de situaţia pe care o evocă. Stilul său se evidenţiază printr-o excepţională bogăţie lexicală, la toate nivelurile limbii franceze.

Cartea lui Gonzague Saint Bris excelează atât prin intensitatea prezentării importanţei *Comediei umane,* dar şi prin emoţia cu care este prezentată legendara poveste de dragoste dintre scriitorul francez şi contesa Eva Hanska, castelana de la Wierszchownia, din îndepărtata Ucraina, cea care i-a devenit soţie. O scrisoare pusă la poştă la Odesa, în Ucraina, provincie a Imperiului Rus, în februarie 1832, ajunge pe masa de lucru a scriitorului într-o dimineaţă de aprilie, aducându-i impresiile unei cititoare asidue. Din ziua aceea va începe o corespondenţă care va dura aproape două decenii şi prin care scriitorul îşi va dubla opera romanescă printr-o operă epistolară la fel de strălucitoare: *Lettres à Madame Hanska.* Şi abia la Berdtchev, în Ucraina, la 14 martie 1850, într-o modestă şi pitorească biserică, preotul-conte Victor Ozarowski oficiază ceremonia prin care contesa Hanska, născută Evelyne Rzewuska, devine, în faţa lui Dumnezeu, ca şi în faţa oamenilor, Mme Honoré de Balzac, la braţul căruia va părăsi castelul din Ucraina pentru a-l urma în misteriosul Paris.

Alte pagini prezintă casa-muzeu din Passy, care păstrează încă masa de scris din cabinetul de lucru al lui Balzac, pe care au fost scrise şi corectate multe pagini ale *Comediei umane,* masă pe care chiar romancierul o descrie într-o scrisoare către Evelyne Hanska, marea lui iubire: *martor al angoaselor mele, al mizeriei şi decepţiilor, al bucuriei... braţul meu aproape a uzat-o plimbându-se pe suprafaţa ei în ritmul scrisului.* Emoţionant acest cuib în care scriitorul s-a retras de lume pentru a-şi scrie opera, vizitatorii simţind şi azi acolo suflul geniului, cum am mărturisit într-un număr de anul trecut al revistei, cum mărturiseşte şi cunoscutul cineast american Samuel Fuller.

Cartea aceasta despre Balzac îl urmează, deplasându-se în spaţiu se deplasează şi în timp, ne introduce în vremea marelui romancier, dar şi în vremea lui Gonzague Saint Bris, care este şi vremea noastră, vorbind despre posteritatea lui Balzac, pe care aşa de bine a fixat-o spirituala sa prietenă George Sand în prefaţa la *Comedia umană* reeditată în 1853. Ea se adresează cititorilor din anii 2000 sau 3000, aşa de sigură este de celebritatea acestei opere, asigurându-i de adevărul acestor pagini, fiindcă răbdarea şi blândeţea înseamnă forţă, mai presus decât inteligenţa este bunătatea, şi nimeni n-a fost mai puternic decât Balzac.

Cartea lui Gonzague Saint Bris, o carte interesantă, o carte vie, aducând sub ochii cititorului flacăra geniului, făcându-ne contemporanii lui, ne asigură că a-l citi pe Balzac este o plăcere, a-l reciti este o voluptate.

Axioma Turnului

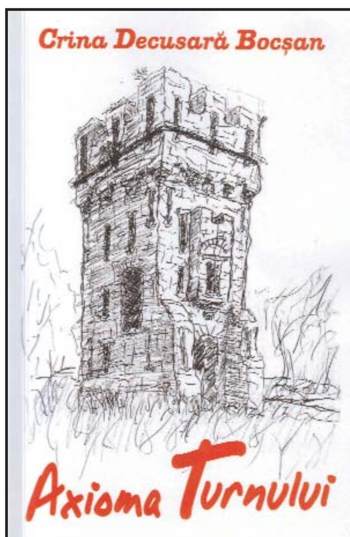


Marie-Jeanne VASILOIU

Am în mână o carte (Crina Decusară Bocşan: *Axioma turnului,* Ed. Asociaţiei Iulia Hasdeu, Bucureşti, 2012) cu un titlu care m-a intrigat din prima clipă. De ce axiomă? Şi de ce un turn ar trebui să aibă o axiomă? Şi, apoi, care turn? Turnul de Fildeş, Turnul Babel, Turnul din Pisa? Pe măsură ce citeam, am început să-mi dau seama că titlul – ales într-un mod atât de inspirat – este, totodată, perfect justificat.

Această creaţie literară, de o uluitoare factură, este unică în felul său. Subintitulată, cu modestie, *proză fantastică,* ea constituie, de fapt, un adevărat mini-roman pe deplin închegat. Scris parţial sub formă de jurnal, parţial sub formă epistolară, îşi contrazice subtitlul, deoarece paginile sale debordează de cea mai pură poezie.

Eroii, El şi Ea, sunt doi roboţi sau, mai degrabă, doi homo-roboţi, fiinţe bionice a căror existenţă se desfăşoară într-un spaţiu-timp, evident, fără limite. Dar, deşi hoinăresc cu nonşalanţă printre galaxii, clonate de ploi de stele, aceşti roboţi atât de performanţi încât comunică telepatic şi se autopropulsează în orice punct al Universului, poartă în ei nostalgii terestre, duc dorul lumii pământene, al sentimentelor omeneşti contradictorii şi inefabile, al plăcerilor simple şi fireşti. Se visează bând must dulce şi mâncând mere şi dulceţuri parfumate şi, mai presus de orice, roşii cu brânză.



Aceste creaturi superumane ajung să simtă că, oricât ar fi de performanţi, ei, roboţii, *au nevoie de un cap cu creier, ba poate chiar de un suflet... măcar puţintel!* În perfecţiunea lor mecanică, cele două fiinţe simt nevoia unui loc de întâlnire a sufletelor, un loc tainic – situat în afara tuturor coordonatelor spaţio-temporale – în care fiecare dintre ei să poată trăi telepatic sentimentele celuilalt, ajungând, dincolo de calităţile şi neajunsurile proprii sexului, să alcătuiască, poate, fiinţa perfectă, androginul de la începutul începuturilor.

Metafora turnului este de o mare generozitate, pentru că semnifică o creaţie la temelia căreia stă esenţa pură a fiinţelor. Acestea îl clădesc din tot ceea ce au mai sincer, mai curat şi mai elevat în minte, suflet, imaginaţie. Faptul că eroii sunt un El şi o Ea fără nume arată că cei doi alcătuiesc cuplul arhetipal în care se regăsesc toate generaţiile – robotice sau nu – de *ei* şi *ele.* Nostalgici ori dezamăgiţi, mânaţi de dor ori animaţi de speranţe, El şi Ea se regăsesc mereu în tainicul lor Turn imaginar pentru a trăi povestea fantastică, eternă, dar şi cât se poate de *terre à terre* a îndrăgostiţilor.

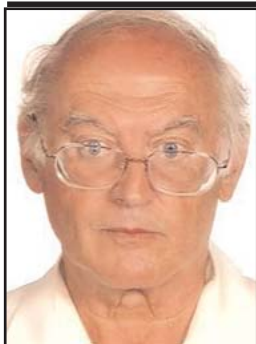
Romanul, care are ca ca motto fraza *Ce frumoasă constelaţie e şi viaţa omenească,* se încheie proclamând *Are dreptul la un Turn fiecare El şi Ea. Chiar dacă rămâne rătăcitor numai în galaxia amintirilor lor, Turnul a existat şi axioma Turnului este reală. Daţi Turnului ce este a Turnului... Imaginaţia!*

Scriitura romanului abundă în metafore dintre cele mai insolite, iar tonul este cel al unui umor tandru şi uneori uşor dezabuzat.

La reuşita acestei bijuterii literare contribuie într-un mod cât se poate de sugestiv ilustraţiile, care înfăţişează o multitudine de turnuri, semeţe sau părăginite, de chirpici sau de marmură, pătrate sau rotunde, aşa cum le poate imagina fiecare după propria închipuire.



Orizont SF



Sahara paradisiacă

Mircea OPRIȚĂ

Autor din perioada violent-tehnicistă a SF-ului românesc, Max Solomon a dat în anii '50 ai secolului trecut câteva scrieri menționabile pentru clișeele vehiculate de gen în epocă: anticipația politic-optimistă, inventare bogate de invenții utilitariste puse în seama viitorului, idealuri utopice materializate prin omnipotența gândirii științifice și a moralei sublime, de tip comunist, satira imperialismului „muribund" etc. Un roman scris împreună cu I.M. Ștefan, *Sahariana* (1956), se publică în numerele 21-24 din *Colecția „Povestiri Științifico-fantastice".* Ca și Jules Verne odinioară (în *Invazia mării*), lucrarea închipuie o Sahară pe deplin fertilizată în secolul XXI, ca urmare a eforturilor angajate de toate popoarele lumii în lupta cu deșertul devastator. Pentru a se produce saltul în timp și confruntarea prezentului cu imaginea viitorului fericit, este nevoie și aici de motivul vieții suspendate printr-un lung somn letargic, motiv pe care își construiau, cam în aceeași perioadă, povestirile Mircea Naumescu și Mircea Brateș. Participant la campania eroică de transformare a pustiurilor sahariene, un tânăr savant român, Grigore Tăun, devine victima unei explozii atomice produse de o bombă rămasă, din pură întâmplare, intactă după distrugerea prin consens general a stocurilor de arme nucleare. Salvat la limită, dar cu prețul unui somn întreținut medical, prin administrarea de substanțe regeneratoare, personajul își petrece viața într-o deplină stare de inconștiență între anii 1992 și 2050, când un concurs favorabil al evenimentelor permite să fie retrezit la viața normală. Relația lui Tăun cu lumea de peste șase decenii se anunță ca o dramă intelectuală, cu complicații psihice și crize de adaptare. Față de momentul utopiei sahariene, el este un om al trecutului „îngropat", încât realizările magnifice cu care vine în contact au un caracter șocant, obositor pentru un convalescent în derută. Și totuși, regimul sever din sanatoriu, de atentă și totodată excesivă supraveghere a pacienților prin camere de televiziune, îl determină la un moment dat să evadeze. Va fugi împreună cu Ilona Erdely, o tânără născută pe un satelit al lui Jupiter și aflată, de asemenea, într-un proces de lentă adaptare la condițiile de pe Pământ. Pe traseul acestei experiențe inițiatice, Grigore Tăun își verifică limitele proprii, descoperind alarmat neputința de a umple repede copleșitoarele goluri de informație produse în memoria sa temporar inactivată. Mai are parte și de niște penibile lecții de morală „internaționalistă" pe care societatea sahariană, spre a-și demonstra esența superioară, ține să i le dea. Condamnând la cumplita sancțiune a „repausului silnic" pe un tânăr învinuit de lipsă de curaj într-o misiune colectivă, lumea viitoare acționează din perspectiva unei utopii comuniste ce și-a distilat morala până la sublimul său de un comic involuntar. Pe omul din carne și oase îl condamnă de fapt o înșiruire de cuvinte golite de sevă, abstracțiuni convenționale și generalități:



„Georg a dat dovadă de lașitate. Aceasta n-ar fi încă de ajuns pentru ca să sufere din plin lovitura pedepsei. El a nesocotit însă principiile colaborării și solidarității, care leagă societatea noastră mai puternic decât toate legăturile dintre membrii societăților trecute.

Georg a dat dovadă de lipsă de stăpânire de sine. Aceasta ar putea fi iertat în parte unui om care se găsește, fără voia lui, într-o situație grea sau care e pus să facă o treabă care-l depășește. Dar Georg a ales, a hotărât, nesilit de nimeni, să ajute colectivitatea și a părăsit postul pe care i l-a încredințat colectivitatea.

Glasul lui Sahar Djen creștea ca tunetul care se rostogolește înaintea furtunii."

Asemenea procese de reeducare prin elevata morală utopică vom mai întâlni și la alții în literatura anticipativă a epocii, bunăoară la Sergiu Fărcășan, în *O iubire în anul 41.042*. Tot în sensul moralei amintite se rezolvă, mult prea simplu, și dilemele resuscitatului Tăun. El își va găsi liniștea sufletească în cercetări seismice abisale. Cu acest prilej descoperă un cimitir de reptile fosile și salvează o expediție mai puțin norocoasă, amenințată de erupția unui vulcan submarin.

Un alt roman, care i se datorează integral lui Max Solomon, este *Atentat în infraroșu* (1961). Motivația SF a scrierii sună de-a dreptul pueril (o experiență efectuată la București pe grupuri mari de animale, spre a se dirija „pe viu" sintezele din organismele acestora, ca model pentru transformarea, la modul chimic, a copiilor handicapați în oameni normali). Ea va servi însă ca pretext unei aventuri încâlcite, în care „scopurile întunecate" ale unor cercetători occidentali corupți trebuie dejucate cu orice preț de mediile științifice, fundamental umaniste, din spațiul est-european. Soluția implică, între altele, răpirea ciberneticianului Florea Neacșu și transportarea lui pe o insulă plutitoare din stratosferă, unde se pune la cale spulberarea experimentelor din România prin intemediul unui fascicul de raze gama dirijat de calculator. Abia scăpați de mașinațiunile imperialismului criminal (martorul acuzării se dovedește a fi însăși mașina de calcul a insulei invizibile, interogată public la ONU), Neacșu, profesorul Mureșan și echipa lui de cercetători virează brusc spre o altă temă incitantă: recepționarea semnalelor cosmice și comunicarea cu ființele raționale din Galaxie. Un fel de program SETI *avant la date,* pe care autorul n-a mai ajuns însă să-l exploateze în pagină scrisă.

După aceste ample incursiuni prin paraliteratura cu tematică SF, Max Solomon a produs și o povestire interesantă, hărăzită cu umor: *Cerul de sticlă* (1985), pe motivul relației dintre omenirea propriu-zisă și „picoomenirea" cultivată experimental într-un recipient de laborator ce constituie patria naturală a acestor organisme de sinteză.

Ars longa...



Despre Picasso, Brâncuși, filme

Ștefan STĂICULESCU

Cei doi titani ai artei mondiale au fost contemporani. Brâncuși s-a născut la Hobița, Gorj, și a trăit între 1876–1957, murind la 81 de ani, iar Picasso s-a născut la Malaga, Spania, și a trăit între 1881–1972, murind la 91 de ani. Brâncuși n-a fost căsătorit niciodată, dar Picasso a fost de șapte ori, având și numeroși copii. Două destine mult diferite ca viață particulară și totuși asemănătoare în ceea ce privește locul femeii în creația lor, pentru amândoi femeia contând enorm din acest punct de vedere.

Acum ceva timp, am văzut la TV filmul *Picasso, artist și demon,* dedicat aproape în exclusivitate relațiilor amoroase și de familie ale artistului. Producătorul a avut de unde să aleagă subiecte palpitante, iar filmul – cine o fi scris scenariul, nu știu – a fost realizat excepțional. Evocând viața artistului alături de femeile iubite, scenaristul și regizorul au urmărit și au știut să scoată în evidență și dâra de lumină pe care a lăsat-o marele creator în lumea artelor. În comparație cu Brâncuși, Picasso a creat enorm, având în pictură o Perioadă Albastră (1901–1904), urmată de o Perioadă Roz (1904–1906), apoi a avut o perioadă când s-a ocupat de ceramică și de sculptură mică. Făcând un mic sondaj, chiar printre cunoscătorii artei lui Picasso, am constatat însă că aceștia nu știau mai mult de 2, 3 opere: pictura *Guernica,* pateticul protest împotriva nedreptăților și violenței, pictura *Domnișoarele din Avignon* și cam atât. Căutând în biografia artistului, am aflat că a fost membru al Partidului Comunist Spaniol și că în anul 1961 a luat Premiul Lenin pentru Pace!



Anul acesta, pe 19 februarie, s-au împlinit 137 de ani de la naștere, iar la 16 martie se împlinesc 56 de ani de la moartea lui Brâncuși. Nu știu dacă vreo televiziune sau vreo cinematografie să fi făcut vreun film, în decursul ultimilor 50 de ani despre viața și opera sa. Cărți s-au scris cu sutele, iar studii critice cu miile, dar un film, chiar romanțat, nu s-a făcut. Apropo de cărți, numai în anul 2001, când s-au sărbătorit 125 de ani de la nașterea sculptorului, în România s-au editat 36 de cărți, iar în lume peste o sută. Brâncușiologul Ion Mocioi a scris opt cărți despre viața și opera lui Brâncuși, iar Sorana Georgescu-Gorjean, fiica ing. Ștefan Georgescu-Gorjean, constructorul *Coloanei Fără Sfârșit,* a scris cinci cărți, ultima intitulată *Așa grăit-a Brâncuși.*

Brâncuși moare în anul 1957 și este îngropat în Cimitirul Montparnasse din Paris. Criticul american Jammes Farrel scrie în anul 1965, deci opt ani mai târziu: „Lângă Shakespeare și Beethoven se mai află un Dumnezeu – acesta este *românul* Constantin Brâncuși". De mare importanță este cuvântul „românul", deoarece se cunoaște că Brâncuși a murit cetățean francez. Fiind întrebat cărui curent artistic se alătură cu sculpturile sale, Brâncuși a răspuns: „Eu nu sunt nici suprarealist, nici baroc, nici cubist și nici altceva de soiul acesta; eu, cu noul meu, vin cu ceva care este foarte vechi... eu împingând granițele Artelor și mai adânc în necunoscut; ceea ce fac eu astăzi, mi-a fost dat ca să fac!... căci am venit pe lume cu o menire." Tocmai de aceea Sidney Gest, sculptor și critic de artă american, scria în una dintre cărțile sale dedicate sculptorului: „...de pe vremea lui Pericle, de la sculpturile lui Fidias (sec. V î.Ch.), omenirea nu a avut un sculptor așa de genial".

Constantin Brâncuși a avut în viața și în creația sa multe perioade cruciale, mult mai interesante și mai stelare ca ale lui Picasso, după care s-ar putea realiza nu unul, ci cinci filme de lung metraj. Aș reaminti drumul pe care l-a făcut pe jos, numai cu ranița în spate și câțiva gologani în pungă, între Hobița și Paris, pe parcursul anului 1904, ajungând în capitala Franței – coincidență, providență!? – chiar în data de 14 iulie, de Ziua Națională a francezilor.

→

Ars longa...

Cristian Radu

Cristian Radu s-a născut pe 5 noiembrie 1982 la Brăila. A absolvit Liceul de Artă „Hariclea H. Darclée" Brăila (2001) şi Facultatea de Arte Iaşi (2005), unde este acum masterand. Din 2006 este membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România. Din 2003 şi până acum a participat la numeroase expoziţii de grup (Galaţi, Buzău, Iaşi, Brăila, Sibiu, Tecuci, Bârlad, Piatra Neamţ, Bacău, Chişinău, Ianca, Drobeta-Turnu Severin, Năsăud, Giurgiu, Constanţa, Mangalia, Câmpulung-Muscel, Slobozia, Târgovişte, Pucioasa, Râmnicu Vâlcea) şi la mai multe tabere de creaţie.

Expoziţii personale: Brăila şi Bucureşti (2003), Galaţi (2006), Iaşi şi Brăila (2007), Târgovişte, Câmpulung-Muscel (2011), Brăila (2012, trei expoziţii).

Are lucrări în colecţii particulare din România, Grecia, Germania, S.U.A, Spania, Suedia, Canada, Franţa, precum şi în patrimoniul Muzeului de Artă Contemporană Galaţi şi la Complexul Naţional Muzeal „Curtea Domnească" din Târgovişte.

(Detalii la www.cristianraduart.wordpress.com.)





Lucrările lui Cristian Radu aglomerează în cadrul lor diverse materii şi forme ale realului care se echilibrează reciproc, atât din punct de vedere cromatic, cât şi din cel al locului ocupat pe pânză, chiar dacă ele sunt poziţionate uneori instabil.

Avem în faţa ochilor peisaje, compoziţii cu personaje, mitologii, şi suport, transmit din forţa lor expresivă şi celorlalte elemente, pe care le ordonează, devenind ele însele medii cu legi proprii. Alteori ele apar ca tuşe reprezentând lumina şi creează fante ce suspendă diverse zone şi le deschid spre exterior.

O învestire cu semnificaţii simbolice a culorii, cu un puternic impactl vizual datorat stabilirii echilibrului într-un singur punct de contact a zonei superioare cu cea reprezentând baza, are loc în lucrarea intitulată *Eva*. Tabloul surprinde prin gestul îndrăzneţ al artistului de a aşeza un obiect cu o utilitate practică, într-un spaţiu spiritualizat.

A înţelege lucrările lui Cristian Radu înseamnă a percepe modul în care suprapunerile de culori şi texturi realizează câmpuri diferite de materialitate în cadrul tabloului, creând iluzia de spaţiu palpabil, dar şi de a vedea în culorile utilizate un mod de transpunere într-o expresie plastică a unei stări specifice. Astfel se poate vedea cum se păstrează în arta contemporană o lege fundamentală a picturii, aceea de a recrea realul, aici acest demers realizându-se într-un stil ce se înrudeşte cu grafica de tip simbolist.



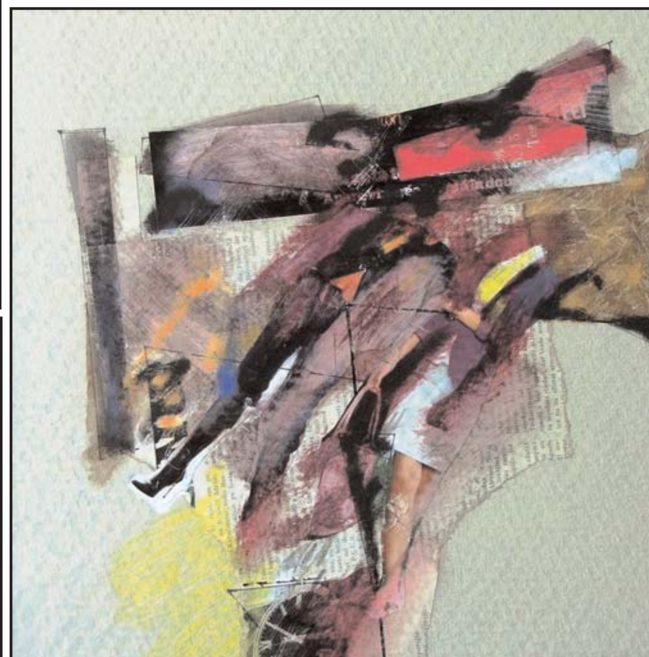
din care artistul a păstrat mesajul ce face recognoscibil fiecare gen. Noutatea constă în modul personal de a organiza spaţiul şi de a transmite vizual, prin elemente cheie, aceeaşi stare.

În acest sens, lucrarea intitulată *Amintire despre Paradis* oferă un punct de plecare în înţelegerea demersului plastic al artistului. Aici poate fi percepută vizual ideea de armonie, prin organizarea cromatică într-un cadru dat a diverse materiale, cu tipurile de structuri specifice fiecăruia, cât şi prin inserarea şi îmbinarea lor cu obiecte.

Continuând cu seria *Anotimpuri,* trecem spre o viziune căreia îi sunt specifice unghiuri perspectivale cu o mare deschidere, din punct de vedere cromatic predominând culori reci şi griuri. Accentuarea ideii de mişcare în spaţiu apare în lucrările *Desprindere* şi *Tendinţă* şi este dată de ponderea zonelor calde de culoare semnificând materia grea.

Un loc important îl ocupă culorile primare: galbenul, roşul, albastrul. Atunci când ele au rolul de fundal





(Claudia-Anca Moldovan, muzeograf)

Număr ilustrat cu tablouri de Cristian Radu.

Un alt moment de mare cumpănă în creaţia lui Brâncuşi a fost procesul pe care sculptorul l-a intentat Statelor Unite ale Americii, atunci când Vama americană i-a pus taxă pe sculptura *Pasărea în zbor*, neconsiderând-o operă de artă, ci obiect de utilitate practică. Sculptura fusese achiziţionată de pictorul Edward Steichen, care urmărise „naşterea" acestei Păsări chiar în atelierul lui Brâncuşi din Paris. Procesul, cuprins în *Dosarul 209109 – G*, a început la 21 oct. 1927, terminându-se în 26 nov. 1928. S-a scris despre acest proces numai cartea-stenogramă *Arta care învinge legea – Procesul Brâncuşi în S.U.A.* În acest proces au fost audiaţi zeci de martori, procurori, avocaţi, sculptori, artişti, critici de artă, însuşi Brâncuşi este chestionat, iar el depune, printre altele, drept documente ale studiilor sale, acte de la Şcoala de Arte şi Meserii din Craiova şi Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti. Sunt studiate dicţionare de artă, sunt citate galerii de artă din Franţa, Anglia, Germania, Belgia, unde se află opere ale lui Brâncuşi, pentru a se dovedi că acel obiect de metal este chiar o operă de artă. Ce mai film s-ar putea face după un scenariu scris numai pe baza documentelor din dosarul procesului! Ar fi mai ceva ca filmul *Procesul maimuţelor!*

Brâncuşi a iubit şi el câteva femei, pe unele, cum ar fi *Domnişoara Pogany* sau *Baroneasa Renée Frachon,* imortalizându-le în creaţiile sale. A iubit-o gorjeneşte şi pe Maria Tănase, cu care chiar a stat la New York în anul 1939, dar nu ştiu să-i fi dedicat vreo sculptură.

Întrebat fiind ce a realizat în viaţă, Brâncuşi a răspuns: „Am făcut paşi pe nisipul Eternităţii", iar spre sfârşitul vieţii, fiind conştient de geniul său, a scris: „Nu mai sunt demult al acestei lumi; sunt departe de mine însumi, desprins de propriul meu trup, mă aflu printre lucrurile esenţiale".

Unde ne sunt scenariştii şi regizorii care să facă un film despre genialul Brâncuşi? Oare numai Dracula trebuie să reprezinte România?

Semnează în acest număr

- Horia BĂDESCU – scriitor, Cluj-Napoca
- Alexandru MĂRCHIDAN – lector univ., Piteşti
- Dan D. FARCAŞ – matematician, Bucureşti
- Felix NICOLAU – scriitor, Bucureşti
- Tudor PETCU – drd. filosofie, Bucureşti
- Dragoş VAIDA – prof. univ., Bucureşti
- Acad. Mihail M. CERNEA – Bucureşti şi SUA
- Marin AIFTINCĂ – prof. univ., Bucureşti
- Marian NENCESCU – scriitor, Bucureşti
- Constantin VOICULESCU – profesor, C. de Argeş
- Dumitru OLĂRESCU – cineast, Chişinău
- Kamala KRITHIVASAN – prof. univ., India
- Ion PĂTRAŞCU – diplomat, Bucureşti
- Paula ROMANESCU – scriitor, Bucureşti
- Lucian GRUIA – scriitor, Bucureşti
- Ion C. ŞTEFAN – scriitor, Bucureşti
- Maria Mona VÂLCEANU – scriitor, Piteşti
- Marie-Jeanne VASILOIU – scriitor, Bucureşti
- Mircea OPRIŢĂ – scriitor, Cluj-Napoca
- Ştefan STĂICULESCU – profesor, Râmnicu Vâlcea